الموقف الأدبي

مجلة أدبية شهرية

يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق

العدد 377
السنة الواحدة والثلاثون

أيار 2002 صفر- 1423

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على

تنويه

- المـواد التـي تـرد إلـى المجلـة ، لاتعـاد إلـى السـادة أصـحابها ، سـواء أنشـرت أم لـم تنشـر .
- المـواد التـي تنشـر ، تعبـر عـن آراء كُتابهـا . ولاتعبـر بالضـرورة عـن رأي المجلـة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

اول الكلام

التشكيل الموسيقي...

في بناء الصورة

الشعرية

د. وليد مشوِّح

... ولأن الكثيرين فهموا الحداثة فهماً خاطئاً؛ فقد عملوا على تحطيم الكثير من القيم التي قامت عليها القصيدة العربية، أما القيم التي أردناها هنا؛ فهي البُنيات الحيوية التي أشادت عمارتها.

ولسنا هنا بصدد التفصيل في البنيات الكلية والجزئية؛ إنما أردنا تناول إحداها ونعني التشكيل الموسيقي الذي يعتبر من أهم الأسس التي قامت عليها عمارة الشعر.

لقد وقع البعض في وهم المعنى الحداثوي، فظنوه- عن جهل- إلغاء التشكيل الداخلي والخارجي في معمار القصيدة، فألغوا الإيقاع، وأسكتوا الصوت في دلالتيه الشعورية والإحساسية، في تعبيريته وتركيبيته، وبالتالي أغلقوا كل سالكة الطرق أمام الحراك النفسي للمبدع والمتلقي في الوقت نفسه، وما عاد أمام الشاعر المعاصر أي مجال لاستعمال الموجات النفسية التي تحملها موسيقا الشعر، لأن "الشعر الحديث في صورته الموسيقية يعتمد الموسيقا التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقا التركيبية".

وهكذا يفقد الشعر عناصره شيئاً فشيئاً وبالتالي ينحسر تأثيره، ويفقد ألقه، وتتأثر ثقافتنا العربية لأنها فقدت الجذر الوجودي لها.

ولأن الموسيقا وجدت قبل اللغة على رأي أوتوجسبرسن- فإنها من الأسس الهامة في تشكيل القصيدة العربية الحديثة.

ولما تحدث الخليل بن أحمد عن علاقة الأوزان الشعرية بأحوال النفس الإنسانية؛ قدم نماذج من الشعر القديم، وسحب تأثيرات الموسيقا على النفس من خلال تشكيلها في القصيدة، ومن خلال تساوق الحروف في اللفظة، وتساوق الألفاظ مع المعنى، وسيرورة المعنى في موضوعة التشكيل.

وفي هذا يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "... ولما كانت القصيدة بنية موسيقية متكاملة؛ كان من الطبيعي أن يلتفت الشاعر في تشكيله لهذه البنية إلى هذه العناصر التي تحقق الانسجام بين مفرداتها... ومع أن جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يُعزى إلى صورته الموسيقية، بل- ربما- كان أكبر قدر من هذه القيمة مرجعه إلى هذه الصورة الموسيقية.

وكثير من النقاد يعزون ما نجده في الشعر من سحر إلى القيمة التي تؤسسها الصورة الموسيقية. (التفسير النفسي للأدب).

لذا أوجد النقاد معايير نقدية على أشكال مختلفة لظاهرة التشكيل الموسيقي. ولما كانت قضية التشكيل الموسيقي من أهم القضايا وأخطرها في الشعر الحديث، فإننا نرى وجه الخطورة يتأتى من جهتين:

أما الجهة الأولى فتكمن في كون هذه القضية (التشكيل الموسيقي في الشعر) من أبرز الأسس الداعية إلى رفض هذا الشعر.

أما الخطورة القادمة من الجهة الثانية، فتتمثل في توهم بعض الشعراء أن الشعر الجديد خلو من ضوابط الأوزان والقوافي؛ لذا نظموا دون قانون يرتكزون إليه، أو بحور يعتمدون عليها ويتقنون النظر فيها، فجاءت أشعارهم صورة من الفوضى، وضرباً من النظم المؤذي للأسماع، المربك للعقول، وما دروا أن القصيدة الجديدة لها شروطها الدقيقة ومعاييرها الصارمة التي نراها تتلخص في معيارين رئيسيين يلخصان إرادة ضبط الإيقاع الموسيقي من أجل تكامل التشكيل في القصيدة.

وأول هذه المعايير ما يتصل بالوزن، فالقاعدة الكبرى التي يقوم عليها وزن الشعر الجديد هي التفعيلة ضمن الإطار الموسيقي له، أي حينما يختار الشاعر بحراً لينظم عليه قصيدته؛

ينبغي أن يكوّن تفعيلة ذلك البحر في جميع أسطر القصيدة، وللشاعر الحرية في أن يختار العدد المناسب من التفعيلات داخل السطر الشعري الواحد.

أي قد تقتصر القصيدة على تفعيلة واحدة أو أكثر حسب الحالة النفسية التي أهَّلت الشاعر للإبداع ودفعته لأن يصب دفقاته الشعرية في نص واحد. وهنا لا يجوز للشاعر أن يستخدم تفعيلة بحجة التجديد أو حرية الإبداع أو هدم المألوف أو التمرد على السائد أو (ما جاءنا مستورداً من دعاو بحجة الحداثة لهدم القيم وإزاحة الشعر عن ملكوته عبر تعويم الرديء في حمأة الفوضى وغياب الضوابط)؛ لأن ذلك يؤدي إلى اختلاف النغمة الموسيقية مما يؤذي الإحساس، ويشتت الشعور، ويخلط الأبحر في القصيدة الواحدة، وقد لاحظنا (هذا الخلط) عند شعراء كثيرين زعموا إرادة التجريب، وأعطوا الحق لأنفسهم في أن يفعلوا في الشعر مثل هذا الفعل الشنيع.

أما المعيار النقدي الآخر فيتصل بالقافية كونها النغم الأساس في موسيقا الشعر، أي الإسناد الجوهري للتساوق النفسي مع جماليات القصيدة.

فالوزن والقافية هما الأساسان الفنيان الثابتان في الشعر قديمه وحديثه، لكن الشعر الجديد طور في شكل القافية، وأدخل التعديل المناسب عليها، ونحن نعرف أن القافية في الشعر – حسب الفراهيدي– هي الحروف ما بين الساكن الأخير من البيت، والمتحرك قبل الساكن قبل الأخير، بينما الروي؛ فهو الحرف الأخير الذي تنسب إليه القصيدة. (نظرية في علم العروض– ميشيل أديب).

إذن فالقافية شيء، والروي شيء آخر، والشعر الجديد ألغى الدور الموسيقي الرتيب لحرف الروي، لكنه ظل محافظاً على القافية.

وعن القيم النقدية البارزة في فهم دور القافية في الشعر الحديث؛ إدراك العلاقة بين صورة القافية– كتشكيل موسيقي– وبين الحالة النفسية والشعورية، كون الموسيقا تتحكم في صورة الانفعال المرتبط بها، ومن ثم في اختيار الكلمة الأخيرة المناسبة لذلك الانفعال، وإلا فقدت القصيدة وحدتها الصوتية المتماسكة وترابطها الواضح.

ولعل حصيلة الشاعر اللغوية ومقدرته على اختيار المناسب من الألفاظ يسهم إسهاماً واضحاً في خلق حركة فنية تجعل نهاية الأسطر الشعرية تتشكل في سياق فني منتظم من جهة، وغير رتيب من جهة أخرى.

إذن فالتجديد لا يأتي من فراغ ليقع في فراغ؛ إنما هو يقع في سياق تاريخي يتوافق

وتجدد حيوات الناس في زمانهم ومكانهم، والعرب جعلت من الشعر موضوعة هامة ساهمت في حراكهم الحياتي، لذا وسمت السطر الشعري بيتاً، والبيت فيءٌ للسكن والطمأنينة، فإذا بدأ البيت بالكهف ثم تطور إلى (بيتِ الشعر) ومنه إلى بيت اللبن ومنه إلى الخان وإلى الحجر المحلي ثم البلوك الإسمنتي، من غرفات متقابلة تتوسطها فسحة سماوية (حوش الدار) إلى غرفات متقابلة بينها صالون مسقوف إلى بناء طابقي إلى شقق متساوية المساحات وعدد الغرفات إلى بناء برجي يحمل عدة شقق مختلفة المساحة وعدد الغرفات وهكذا... ولكن المسكن ظل يوسم بـ/البيت/ تطور وتجدد بتطور وتجدد الزمن، وتفنن بُناته في طُرزه بتطور ماهيات مكانه، لكنه ظل ضمن التناغم بين الإحساس بمتعة السكينة، ومعنى الاستقرار والطمأنينة في وسط المعطى الحضاري للعصر المعيش.

فالتجديد- على هذا- ليس هدم القائم وخلق الفراغ في المكان والتصور الواهم بالسكن في فردوس يصنعه المعول كما تمليه (مغنطة) الفهم الخاطئ للحداثة، أو سطوة الشهوة في التقليد، وصنع الجبل النافرمن النفايات المستهلكة... إنه مجرد رأي، يمثل قناعة، ويظل الاحترام للرأي الآخر قائماً في أعماق القناعة الذاتية... وهكذا نختلف، فنتحاور، فنتفق...

❒❒❒

حازم القرطاجني وأوزان الشعر العربي

(دراسة عروضية مقارنة)

د.أحمد فوزي الهيب

يقف حازم القرطاجني(1) أمة وحده في تاريخ النقد العربي كما قال شكري عياد في كتاب موسيقا الشعر العربي(2)، وكتاب ((منهاج البلغاء وسراج الأدباء)) أو ما وصل إلينا منه شاهد على ذلك لما احتواه من نظرات أصيلة مبتكرة في كثير من قضايا النقد والبلاغة والعروض.

وعلى الرغم من أن كتاب ((منهاج البلغاء)) في البلاغة والنقد بعامة، ومن أن علم العروض علم مستقل عن غيره، ومن أن حازماً قد أفرد له كتاباً خاصاً به لما يزل مفقوداً لم يهتد إليه أحد، كما أفرد كتاباً في القوافي لم يصل إلينا كاملاً، فإنه (أي منهاج البلغاء) قد درس العروض بتميز وأصالة وجدة، ولم يكن ذلك على سبيل الاستطراد أو جمعاً لعلوم عدة في كتاب واحد كما فعل السكاكي في مفتاح العلوم، وإنما لأنه كان ينظر إلى البلاغة على أنها العلم الكلي الذي يندرج تحت كلياته علم العروض.

ويبدو تميز منهاج البلغاء في أنه نظر إلى العروض نظرة بلاغية نقدية ذوقية متصفة بالأصالة والعمق والتأني والإخلاص والصدق، أفادت من الآخرين من غير تقليد أعمى، ونقدت الأقدمين من غير عقوق، وجددت من غير تخريب. إنها ظلت محتفظة بأصالتها وعروبتها.

****منهاج البلغاء نظر إلى العروض نظرة بلاغية نقدية ذوقية متصفة بالأصالة والعمق والتأني والإخلاص والصدق.***

تحدث حازم عن الأبحر أو أوزان الشعر العربي، فلم يقبلها جميعاً، وإنما قبل منها أربعة عشر وزناً فقط، هي الطويل والبسيط والمديد والوافر والكامل والرجز والرمل والهزج والمنسرح والخفيف والسريع والمتقارب والمقتضب والمجتث، ومع قبوله بها إلا أنه رأى المقتضب والمجتث أقل شهرة من غيرها(3).

وأما بالنسبة إلى المضارع فقد رفضه، وأسقطه بعنف وإصرار وعده دنساً دنس أوزان العرب، ونعته بالسخف الشديد، ونجد هذا في قوله: "فأما الوزن الذي سموه المضارع(4) فما أرى شيئاً من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها"(5). وكذلك شكك في أن يكون الخبب من

أوزان العرب، ولكنه لم ينعته بما نعت به المضارع(6).

ولم يكن حازم بدعاً في رفضه لبعض أبحر الشعر العربي فقد سبقه إلى ذلك الأخفش الذي رفض المضارع نفسه مع المقتضب(7). والجوهري الذي جعل أبحر الشعر إثني عشر فقط، ولكنه جعل المضارع واحداً منها(8). ولعل الذي جعل حازماً يقف هذا الموقف من المضارع ضعف أو نشاز موسيقاه وندرة شواهده، كما من الممكن أن يكون الغنى النغمي الذي نجده في الخبب هو الذي جعله يكتفي بالشك فيه من غير أن يصفه بالصفات القبيحة التي وصف بها المضارع. وهذا موقف من مواقف كثيرة يتجلى فيها الجانب النقدي عند حازم والذي يميزه عن كثيرين ممن ألفوا في العروض ولاسيما اللغويون والنحويون.

تحدث حازم عن الأبحر أو أوزان الشعر العربي فلم يقبلها جميعاً وإنما قبل منها أربعة عشر وزناً فقط.

وبعد ذلك قسم حازم الأبحر إلى ستة أقسام:

أولاً: **الأبحر المؤلفة من ثماني تفعيلات خماسية: مثل المتقارب.**

ثانياً: الأبحر المكونة من ست تفعيلات سباعية:

وربما حذفت منها أعاريضها وأضربها أو بعضها(9). ويتألف هذا من نوعين:

أ-نوع سباعياته متماثلة، ويضم عدة أبحر، هي:

1-الرجز، وأنكر حازم أن يأتي هو أو غيره منهوكاً، وإنما يأتي مجزوءاً، كما يأتي غيره كذلك، وخصه بأنه يأتي مشطوراً(10).

2-الكامل.

3-الوافر.

4-الرمل.

5-الهزج

ب-نوع سباعياته متغايرة مختلفة، وهو أقسام:

1- قسم تتطرف في شطره التفعيلتان المتماثلتان، وتتوسط بينهما التفعيلة المفردة كالخفيف.

2- قسم تتقدم فيه التفعيلة المفردة على التفعيلتين المتماثلتين.

وقد أهملته العرب، وعلل ذلك حازم بأن الجزءين المتكررين أثقل من المفرد، الأمر الذي يجعل الصدر أولى بهما، وتصدير الأشطر بما يظهر فيه التناسب أولى من تصديرهما بغير المتناسب(11). وهذا استنتاج صحيح بالنسبة إلى ما آلت إليه بحور الشعر بعدما تحولت عن أصولها ببعض علل النقص كالحذف والقطف، ولقد أشار إلى ذلك حازم، الأمر الذي يجعله متقبلاً لفكرة أصول البحور. وبناء على ذلك نستطيع أن نقول: إن العرب لم تهمل في أصول أوزانها هذا النوع -كما قال حازم- وذلك لأن أصل المقتضب:

مفعولات مستفعلن مستفعلن

مفعولات مستفعلن مستفعلن(12)

ولأن أصل المجتث:

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن(13)

وإن كانا لا يأتيان إلا مجزوءين. ولو لم يقبل حازم فكرة أصول الأوزان لكان استنتاجه صحيحاً.

3- قسم تتقدم فيه التفعيلتان المتماثلتان وتتأخر التفعيلة المفردة كالسريع، وأصل تفعيلاته:

مستفعلن مستفعلن مفعولات

مستفعلن مستفعلن مفعولات

إلا أنه يأتي على أصله(14)، ولكن حازماً

رجح أن تكون تجزئته الصحيحة التي تشهد بها القوانين البلاغية: مستفعلن مستفعلن فاعلان، وأتى على ذلك بشاهد هو:

ما هاج حسّانَ ربوعُ المغاني

ومظعن الحيّ ومبنى الخيام(15).

ولقد سبقه إلى ذلك ابن جني(16).

وأعتقد أن هناك خطأ من ناسخ مخطوط منهاج البلغاء، ولم ينبه عليه المحقق إلا تنبيها ناقصاً(7)، إذ ينبغي أن يكون (المقام) بالتسكين بدلاً من (المغاني)، وأن تكون كلمة (الخيام) مقيدة ساكنة، وذلك حتى يكون الوزن (فاعلان) (18) كما ورد في منهاج البلغاء نفسه.

ولقد أنكر حازم أن يكون السريع مأخوذاً من دائرة البحر المنسرح، وهي دائرة المشتبه، كما أنكر أن عروضه وضربه (فاعلان) مأخوذان بحذف أو تغيير من (مفعولات) مخالفاً في ذلك عروضيي المدرسة الخليلية(19)، وإنما كل منهما مركب من سبب خفيف (/ه) ووتد مجموع متضاعف (//ه ه)، وذلك لأنه أنكر من قبل وقوع الوتد المفروق في نهاية التفعيلة، وإنما يجوز أن يقع في بدايتها أو في وسطها(20)، الأمر الذي دفعه إلى إنكار مفعولات لأنها تنتهي بوتد مفروق كما مر بنا من قبل.

وهكذا نجد أن حازماً قد اختلف مع الخليليين في البحر السريع بعروضه وضربه، وبانتمائه إلى دائرة المشتبه، الأمر الذي يفرض علينا أن نطرح هذا السؤال، وهو: لماذا وضع حازم السريع ضمن الأبحر المتركبة من السباعيات المتغايرة في الوقت الذي جعل عروضه وضربه (فاعلان) أي تفعيلة سداسية؟ وكان ينبغي عليه أن يزيد تقسيم مجموعات أوزانه، فيضيف إليهما: الأوزان المتركبة من تفعيلات سباعية وسداسية.

ورب قائل يقول: إنه اتبع في هذا الخليليين، وإن هذا أمر افتراضي نظري. فأجيب: بأنه طالما نقد الخليليين في ذلك وأنكره عليهم، فما كان ينبغي له أن يفعله، وأما بالنسبة إلى أنه أمر افتراضي نظري، فأقول: إنه وأصحاب المدرسة الخليلية يقيمان رأييهما على افتراض قواعد معينة يعتقدان أنها تتناسب مع ذوق العرب وقواعد العلم، فهما إذن يشتركان في الافتراض، ولكليهما بناؤه الافتراضي الذي أقام عليه قواعده، الأمر الذي ينفي إنكار حازم. وبالإضافة إلى ذلك فإن حازماً لم يأت إلا ببيت واحد، نجد فيه تفعيلتي العروض، والضرب (فاعلان)، وهذا البيت – كما هو موجود في ديوان حسان –مطلع قصيدة، أي هو بيت مصرع تتفق عروضه مع ضربه مخالفة في ذلك أعاريض الأبيات التالية في القصيدة نفسها، الأمر الذي يسقط احتجاج حازم به، ويفرض عليه أن يأتي بأمثلة أخرى، ولكنه لم يفعل، ونستطيع أن نضيف على ما تقدم، فنقول: إنه قد اجتمع في نهاية (فاعلان) ساكنان، وهذا في شعر العرب يصلح في الأضرب أو في القوافي المقيدة المترادفة المردوفة، وفي أعاريض الأبيات المصرعة، أي يبقى هذا شذوذاً على القاعدة. وهنا ربما يعترض معترض قائلاً: إن رواية منهاج البلغاء للبيت (المغاني والخيام)، فلا يوجد إذن ما تقول من اجتماع ساكنين، فأجيب بأننا إذا أخذنا بهذا القول نكون أمام وزن جديد هو:

مستفعلن مستفعلن فاعلاتن

مستفعلن مستفعلن فاعلاتن

وهذا غير جائز، ولم يقل به حازم، وإنما قال: إن تفعيلتي العروض والضرب (فاعلان) (21)، كما أن هذا يخرج البيت من البحر السريع إلى وزن جديد آخر، لا أذكر أن أحداً من العرب نظم عليه. ولعلنا نستطيع بعد ذلك أن نرجح هنا

**الوزن الذي سموه المضارع فما أرى شيئاً من الاختلاف على العرب أحق بالتكذيب والرد منه.*

المذهب الخليلي، أو أن نزيد تقسيمات البحور عند حازم قسماً آخر، وهو: الأوزان المتركبة من تفعيلات سباعية وسداسية.

ثالثاً : الأبحر المؤلفة من أربع تفعيلات تساعية:

وتضم:

1-الخبب: وقد شكك حازم في وضع العرب له(22)، وكان الخليل قد سبقه إلى ذلك فلم يجعله من بين أوزانه الخمسة عشر على الرغم من معرفته له ونظمه عليه (23)، وإنما الذي استدركه وأدخله في زمرة الأوزان هو الأخفش الأوسط(24)، وجعل وزنه:

فــاعلن فــاعلن فــاعلن فــاعلن

فــاعلن فــاعلن فــاعلن فــاعلن

ومن الممكن أن نخبن (فاعلن) فتتحول إلى (فعلن)، أو تشعث أو تقطع فتصير (فعْلن). ولكن حازماً جعل تفعيلاته تساعية، وهي:

متفـــاعلتن متفـــاعلتن

متفـــاعلتن متفـــاعلتن

أي أنه مزج بين كل تفعيلتين من تفعيلاته، وجعلهما تفعيلة واحدة هي (متفاعلتن)(25).

وهنا يطرح سؤال نفسه، وهو كيف جعل حازم (متفاعلتن) تساعية، وهي ثمانية؟ ولقد فكرت في إجابته كثيراً، وقلبت الأمور على أوجهها، فلم أوفق إلى جواب، واستعنت ببعض من درسوا منهاج البلغاء، فأجابوني بأنهم قد وقفوا عند ذلك كما وقفت.

وقد يكون الجواب أو الحل بأن هذا خطأ ما في كلمة (تساعية)، ولو جعلناها (ثمانية) لاستوى الأمر واستقام، وبخاصة إننا نجد حازماً يصف التفعيلة التساعية الآنفة الذكر بأنها مركبة من سبب ثقيل (//) وتد مفروق (/هـ/) ووتد مجموع

***أنكر حازم أن يأتي الرجز أو غيره منهوكاً. وإنما يأتي مجزوءاً كما يأتي غيره كذلك. وخصه بأنه يأتي مسطوراً.**

(//هـ)، فإذا جمعنا أحرفها وجدناها ثمانية، وليست تساعية. هذا أولاً. وأما ثانياً: فلا توجد عند حازم أبحر مؤلفة من تفعيلات ثمانية فقط. وثالثاً: عندما تحدث عن الأبحر المؤلفة من التفعيلات السباعية والتساعية كالمنسرح جعل تفعيلته التساعية (مستفعلاتن)، وهي تساعية فعلاً، ولم يجعلها (متفاعلتن) مثلما فعل في الخبب.

2-**كما تضم الأبحر المؤلفة من أربع تفعيلات تساعية** عند حازم مخلع البسيط الذي جعله مؤلفاً من أربع تفعيلات تساعية هي مستفعلاتن، وسنرجئ حديثنا عنه إلى ما بعد الحديث عن البسيط نفسه بعد قليل.

رابعاً: الأبحر المؤلفة من ثماني تفعيلات خماسية وسباعية:

وهي:

1-الطويل:

2-المديد:

وافق حازم فيه الخليليين عندما عدّ أصل عدد تفعيلاته ثمانية، ووافقهم أيضاً في أنه لا يأتي إلا مجزوءاً مسدساً(77).

3-البسيط:

وهو يشبه الطويل في عدد التفعيلات، وفي كونها خماسية وسباعية، ولكنه يختلف عنه في أن التفعيلة السباعية سبقت الخماسية، وفي أن العرب التزمت فيه خبن العروض والضرب في تصريع وغير تصريع، فتحوّلا من (فاعلن) إلى (فعلن)(28). ولقد وافق حازم فيما سبق الخليليين فيما قالوه عن البسيط، ولكنه خالفهم عندما أنكر أنه يأتي مجزوءاً، مثله في ذلك مثل الطويل، ونجد ذلك في قوله: ((إن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع، فإذا أزيل

عنهما بعض أجزائهما ذهب الوضع الذي به حسن التركيب وتناهى في التناسب، فلم يوجد لمقصراتهما طيب لذلك، وغيرهما من الأعاريض قد يوجد في مقصراته ما يكون أطيب منه، فلما كانت مقصرات الطويل والبسيط تنحط عن درجة الوزن التام في ذلك انحطاطاً متفاوتاً كان لإهمال تلك المقصرات وجه من النظر))(29) ثم نجده يعلل ذلك يقول: ((إذا كانت الأوزان التامة كالآباء، وهذه المقطعات المقتضبة كالأبناء، وإذا لم يلد الكريم كريماً كان أحسن له أن لا يلد))(30) وهكذا يحكم حازم ذوقه في قبول الأوزان ورفضها، ويجعله مقدماً على ما جاء لدى الخليليين وداحضاً له، وحتى يقوّي ما رآه نجده يعلله ويدعمه بالقياس المنطقي.

وبناء على ما تقدم بقيت لدى حازم مشكلة أنواع مجزوء البسيط(31) بعدما قطع الصلة بينها وبين البسيط التام، لكننا نجده يحلها بنسبة هذه الأنواع من مجزوء البسيط إلى البحر المجتث، وسنتحدث عنها بعد قليل في أثناء حديثنا عن المجتث.

4-البحر المجتث: وأصل تفعيلاته عند الخليل:

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن

فهو عنده بحر سباعي التفعيلات مسدس غير صاف، ولا يأتي إلا مجزوءاً مؤلفاً من أربع تفعيلات فقط(32). ولكن حازماً أنكر أصل المجتث الآنف الذكر، لأنه خارج عن القوانين التي رأى أن العرب قد اعتمدتها في تراكيب أوزانها، وعلل ذلك الرفض بأن العرب لم يضاعفوا جزءاً سباعياً في نهايات الأشطار لاستثقاله(33). لذلك جعل وزن الضرب الأول من المجتث(34).

مستفع لن فاعلاتن فاعلان

مستفع لن فاعلاتن فاعلان

الأمر الذي يجعله مركباً من جزء مفرد هو (مستفع لن)، وجزءين متضارعين هما (فاعلاتن) و (فاعلان)، وقد وقع أخفهما، وهو فاعلان في النهاية(35). وعلى هذا نجد حازماً ينبذ الدوائر العروضية الخليلية، وبالإضافة إلى ذلك رد حازم ما جعله الخليليون من مجزوءات البسيط إلى المجتث، وهي:

1-مستفعلن فاعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلان

2- مستفعلن فاعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن

3- مستفعلن فاعلن مستفعلن

مستفعلن فاعلن مفعولن

4- مستفعلن فاعلن مفعولن

مستفعلن فاعلن مفعولن(36)

وعلل حازم ما ذهب إليه تعليلاً ذوقياً، وهو أن هذه الأوزان، أليق بالمجتث، لأن مجاريها أوفق بمجاريه، وذلك لأن خبن (فاعلن)(37) في البسيط يحسّنه، بينما لا يحسّن هذه المقصّرات (38) وكنا نتمنى لو أن حازماً قد أتى بأمثلة شعرية على صحة افتراضه هذا مثلما فعل الخليليون(39). وذلك لأنه على الرغم من تشابه مجموع الحركات والسكنات وتتابعها بين تفعيلات المجتث عند حازم وهي: (مستفع لن فاعلاتن فاعلان) وتفعيلات الضرب الثلاث من البسيط المجزوء عند الخليل وهي (مستفعلن فاعلن مستفعلان). إلا أن اختلاف التفعيلات يؤدي إلى اختلاف الزحافات التي يمكن أن تدخل عليها، وإلى تغير عدد الحركات والسكنات وترتيبها،

****أنكر حازم أن يكون السريع مأخوذاً من دائرة البحر المنسرح وهي دائرة المشتبه.***

فالتفعيلة (مستفع لن) مفروقة الوتد عند حازم(40) تختلف من حيث الزحاف مع (مستفعلن) مجموعة الوتد عند الخليل (41)، ومن غير الممكن أن نستبعد هذه الزحافات، لأن هذا يضطرنا إلى أن نعيد النظر في جميع الشعر الذي نظم على هذه الأوزان الآنفة الذكر، فما كان منها ذا تفعيلات سالمة كان لنا الخيار في أن نعدّه من البسيط على رأي الخليل، أو من المجتث على رأي حازم، وأما البحر الذي جاءت فيه تفعيلته الأولى مزاحفة بالطي أو الخبل، فلابدّ من أن نعدّه من البسيط، أو أن نعدّ أشعار من يوثق بصحته مكسورة غير صحيحة، وهذا -كما قال حازم- كالمستحيل عليهم لأن طباعهم لا تقبل ذلك(42). أو أن نغير من قوانين الزحافات، وهذا ما لم يقل به حازم نفسه.

إن الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع.

وبالإضافة إلى ذلك فإن هذا التشابه في النوعين السابقين لا يوجد إلا في الأعجاز، إذ تبقى صدور البسيط الثالث والرابع والخامس (مستفعلن فاعلن مستفعلن)، بينما ينحصر التغير في الأضرب، وتفعيلاتها (مستفعلان) و(مستفعلن) و (مفعولن)، ولا يشذ عما تقدم سوى البيت المصرّع في مطالع القصائد. ولعل هذه نقطة أخرى جديرة بالتدبر، وأظنها في صالح الخليليين.

وبعد ذلك تحدث حازم عن مخلع البسيط (43)، ووزنه عند الخليليين:

مستفعلن فاعلن فعولن

مستفعلن فاعلن فعولن(44).

ولم يره راجعاً إلى البسيط أو المجتث، وإنما هو عروض أي وزن قائم بنفسه مركب شطره من جزءين تساعيين على نحو تركيب الخبب وتقديره: (مستفعلاتن مستفعلاتن)(45)، وحركات هاتين التفعيلتين وسكناتهما تختلف عن مثيلاتهما في تفعيلات مخلع البسيط لدى الخليليين الآنفة الذكر اختلافاً بسيطاً، ينحصر في زيادة حرف ساكن بعد الحرف الثالث في (فاعلن)، فتتحول إلى (فاعلين) أو (مفعولن). لذلك نجده يقول: يلتزمون حذف السين في الجزء الثاني. ويعلله بقوله: لأن السواكن في كل وزن إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة، تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسناً كثيراً(46). وبذلك تتحول (مستفعلاتن مستفعلاتن) إلى (مستفعلاتن متفعلاتن)، وهاتان التفعيلتان الأخيرتان تساويان من حيث الحركات والسكنات (مستفعلن فاعلن فعولن)، وأكد حازم افتراضه هذا بقول بعض الأندلسيين الذي جاء على أصل الوزن، وهو:

وحيِّ عني إنْ فزْتَ حيّا

أمضى مواضيهُم الجفونُ(47)

ووزنه على رأي حازم:

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن متفعلاتن

ويوافق حازم على بقاء النون في (إنْ) لقاعدته الآنفة الذكر(48)، وإن قال -مع قبوله لها- إن حذفها أخف. ومثل قول أبي بكر بن مجبر:

إن سلّ سيفاً بناظريه

لم تر فينا إلا قتيلا(49)

ثم يرى من الواجب أن نجعل تجزئة الوزن بحسب ما وجد مقبولاً فيه، لتسلم أشعار كثير ممن يوثق بصحة ذوقه من الكسر، لأنه كالمستحيل عليهم فإن طباعهم لا تقبل ذلك إلا وله وجه(50).

وهذا الرأي المتميز لحازم يذكرنا بما ورد في كتاب (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة

من أنها وُفّقتْ سنة 1974 إلى ابتكار وزن صاف جديد هو: مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن مستفعلاتن وقد اشتقته من مخلع البسيط (مستفعلن فاعلن فعولن) بعد ما أضافت إليه حرفاً ساكناً واحداً على التفعيلة الثانية (فاعلن)، فصارت (مفعولن).

وصار البحر الجديد:

مستفعلن مفعولن فعولن

مستفعلن مفعولن فعولن

أو:

مستفعلاتن مستفعلاتن

مستفعلاتن مستفعلاتن

وذلك حتى تنقل مخلع البسيط من بحر ممتزج لا يصلح لشعر التفعيلة إلى بحر صاف صالح له، ولقد جربت استعمال هذا الوزن الجديد في ثلاث قصائد حرة، وقدمته إلى الجمهور، ودعت الشعراء إلى النظم عليه في مجموعتها الشعرية (يغير ألوانه البحر) الصادر ببغداد عام 1977(51). وهذا أمر يدل على ذوقها الموسيقي العربي الأصيل الذي جعلها تتفق من حيث لا تدري -ولا شك عندي في ذلك- مع الأسلاف الذين أشاروا إلى هذا البحر منذ قرون كثيرة خلت، ونظموا عليه، ثم وصلت هي بعد هذه القرون جميعها إلى هذا البحر من غير أن تطلع عليه عند حازم أو تعلم به، لأنها لو أطلعت عليه أو علمت به، لأشارت إلى ذلك ولم تدعي اكتشافه، الأمر الذي يجعله من جميل المصادفات وقليلها أيضاً.

5-المقتضب:

هو من الأوزان التي تجتمع فيها التفعيلات الخماسية والسباعية عند حازم، لأنه يفترض أن تفعيلاته ثمان في الأصل، هي:

فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن

فاعلن مفاعلتن فاعلن مفاعلتن

إلا أن هذا ثقل لكثرة الأوتاد والأسباب الثقيلة وتكرر الفاصلة ووقوعها في النهايات. فلهذا لم يستعملوه إلا منصوفاً أي مشطوراً(52).

وهكذا نجد حازماً قد خالف في هذا الخليل الذي رأى أن أصل تفعيلات المقتضب هو:

مفعولات مستفعلن مستفعلن

مفعولات مستفعلن مستفعلن

ولكنه لا يأتي إلا مجزوءاً(53) وقد يقال: إن افتراض الخليل وجود أصل غير مستعمل للمقتضب أمر اضطرته إليه فكرة الدوائر العروضية. وهذا صحيح ولكننا نجد الأمر نفسه عند حازم، فبعدما افترض أن تفعيلاته ثمان، قال: إنه لا يأتي إلا مشطوراً، وعلل ذلك كما رأينا من قبل، ثم أكده بقوله: هذا هو الصحيح الذي يشهد به السماع والقياس والقوانين البلاغية في اعتبار تناسب التركيبات، إذ الدليل يقوم على أنهم لم يوقعوا الوتد المفروق ولا السبب الثقيل في نهاية جزء خماسي ولا سباعي ولا فيما فوق ذلك، لأن قانونهم ألا يضعوا الثقيل في النهايات، ولاسيما في أواخر الأجزاء التي هي مظان اعتمادات وتوقرات وتقاطع أنفاس بوقفات خفية أو بينة عليهم أو روم لذلك وإيماء إليه. ثم استند حازم في رده على أصحاب المدرسة الخليلية وعلى رأيهم في تفعيلات المقتضب على القاعدة القائلة بأن الزحافات لا تلتزم في غير الأعاريض والضروب(54)، بينما جعل الخليل المراقبة ضرورية في تفعيلة المقتضب الأولى، وهي (مفعولات)، بين الفاء والواو، فلا يجتمعان معاً ولا يحذفان معاً، وإنما إذا ثبتت الواو حذفت الفاء، وإذا حذفت الواو ثبتت الفاء(55). وجوب الزحاف

****من الواجب أن نجعل تجزئة الوزن بحسب ما وجد مقبولاً فيه لتسلم أشعار كثير ممن يوثق بصحة ذوقه من الكسر.***

أو المراقبة هنا، هو الذي اعتمد عليه حازم لبيان فساد رأي الخليل، لأنه جاء في الحشو، وليس في الأعاريض أو الأضرب(56). وبالإضافة إلى ذلك دلل حازم على فساد الرأي السابق بأن الخليل قد قابل بين (فعولات)((57) و(مفعلات)(58)، أو بتعبير آخر أجاز أن تكون التفعيلة الأولى في صدر البيت فعولات (//هـ/هـ/)، وأن تكون التفعيلة الأولى في عجزه، وهي المقابلة لها، مفعلات (/هـ//هـ/)، الأمر الذي يسبب نشازا في موسيقى شطري البيت الواحد، واستند حازم في تبيان فساد رأيهم على صناعة الموسيقى التي توضح أن التفعيلتين السابقتين متضادتان، لأن الوضع فيهما متخالف، والتضاد أو التخالف يبدو في أن الأولى (فعولات) تبدأ بوتد مجموع، يتلوه سبب خفيف ثم حرف متحرك. وأن الثانية تبدأ بسبب خفيف، يتلوه وتد مجموع ثم حرف متحرك. الأمر الذي يجعل تضادهما يشبه التضاد بين فاعلن وفعولن. وهذا التضاد بينهما -وهو محتمل الوقوع عند الخليليين- يفقد البيت التناسب والتناظر بين أجزائه المتماثلة، الأمر الذي جعل حازماً ينكره في تساؤله هذا: فكيف يوضع المتضادان وضع المتماثلين في ترتيب به تناسب المسموع والتنظير بين الأجزاء المتماثلة في الوضع وأن يجعل عمود اللحن(59).

إن افتراض الخليل وجود أصل غير مستعمل للمقتضب أمر اضطرته إليه فكرة الدوائر العروضية.

ثم نجده يتهم الخليليين بأنهم قد غيروا الشواهد الشعرية لتصلح شواهد لهم على ما يقولون، مثل صنيعهم في قول القائل:

جاءنـــــا (60) مبشـــــــرنا
بالبيــــــــان والنُـــــــذُر

وورنه عند حازم:

فــــــاعلن مفــــــاعلتن
فــــــاعلن مفــــــاعلتن

بينما وزنه عند الخليليين بعد ما غيروه- في رأي حازم- إلى:

أتانـــــــــا مبشـــــــرنا
بالبيــــــــان والنُـــــــذُر

فعـــــــولات مســـــــتعلن
مفعـــــــلات مســـــــتعلن

ولقد فعلوا ذلك -في رأي حازم- ليطرد لهم رأيهم فيما أثبتوه من التراقب الذي لا يصح ولا يثبت.

وبعد ما استعرضنا رأي حازم في المقتضب ينبغي أن نشير إلى أن هذا البيت السابق ليس الوحيد الذي نجد فيه المراقبة واختلاف التفعيلتين الأوليين في الصدر والعجز، بل إن هناك غيره مثل البيتين اللذين استشهد بهما المعري، وهما:

لعمــــري لقـــد كـــذب الـــ
زاعمـــون مـــا زعمـــوا

ثم:

يقولـــــون مـــــا قتلـــــوا
وهـــــم يـــــدفنونهمو(61)

كما أشار المعري إلى أمر في المقتضب لم يشر إليه حازم، وهو أن عدة حروف البيت من المقتضب أربعة وعشرون حرفاً، وما يجوز أن تزيد أو أن تنقص بزحاف ولا خرم، وليس في الأوزان وزن يلزم طريقة واحدة فلا ينقص منه شيء غيره(62) الأمر الذي يسهل موضوع المراقبة ويجعلها مقبولة، ولا شك في أن الخليل كان متنبهاً لذلك وهو العالم بالموسيقى والرياضيات.

خامساً:

البحر المؤلف من تفعيلات سباعية وتساعية:

مثّل حازم لهذا النوع بوزن أعجمي، وهو الدوبيت، وسماه الدبيتي، وقال بأنه لم يثبت للعرب أصلاً، وهو من وضع المحدثين من أهل المشرق(63). ولكن وصفه بأنه مستطرف ووضعه متناسب ولا بأس بالعمل عليه(64). وجعله يتالف من ست تفعيلات تساعية وسباعية، وقدموا التساعية على السباعيتين في كل شطر (65)، وتفعيلاته هكذا:

مستفعلتن مستفعلن مستفعلن

مستفعلتن مستفعلن مستفعلن

ولو أمعنا النظر في التفعيلة الأولى من كل شطر (مستفعلتن) لوجدنا أنها ثمانية وليست تساعية كما وصفها حازم، ولعل هذا راجع إلى خطأ في النسخ أو في غيره، ولذلك فمن الأصح أن نجعل كلمة (تساعية) في عنوان هذه الفقرة (ثمانية) ولقد أشرنا إلى هذا من قبل.

ثم جعلوا التفعيلة السباعية الثانية –وهي تفعيلة العروض والضرب– بعامة مخبونة (مفتعلن)، أو مقطوعة (مستفعلْ أو مفعولن)، أي حولوها إلى سداسية، وبهذا تنقص عن سابقتها السباعية، وهو –كما قال حازم– المستطاب في الذوق والأحسن في الوضع، لأن كل واحد من الأجزاء أو التفعيلات أخف مما قبله(66).

كما أجاز حازم أن تحول التفعيلة الأولى (مستفعلتن) إلى (مستفعلْتن) أو (مفعولاتن)، وسمي ذلك تشعيثاً دخل على فاصلة التفعيلة. ولعل الأصح أن نسميه تسمية أخرى مثل العصب تشبيهاً لـ (مستفعلن) بـ (مفاعلتن)، وذلك لأن التشعيث حذف أحد متحركي الوتد المجموع(67).

ولقد تميّز حازم –كعادته– في وضعه لتفعيلات الدوبيت عن غيره من العروضيين، وهي عندهم:

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

ومن الممكن أن تصير (متفاعلن) فيه (متفاعيلن) و(فعلن) (فَعْلن)(68).

ولو نظرنا إلى الحركات والسكنات في تشكيلتي التفعيلات السابقتين: لوجدناهما (أي الحركات والسكنات) متطابقتين في التشكيلتين، والخلاف ينحصر في جعل التفعيلات ستاً عند حازم، أو ثماني تفعيلات عند غيره، وعلى الرغم من كونه خلافاً شكلياً بسيطاً إلا أني أعتقد أن حازماً كان أكثر توفيقاً في اختصار عدد التفعيلات وفي تنسيقها وتعليلها وتقنينها.

**التفعيلات السباعية والتساعية مثل حازم لها بوزن أعجمي وهو الدوبيت وسماه الدبيتي. وقال بأنه لم يثبت للعرب أصلاً.*

سادساً–

البحر المركب من تفعيلات خماسية وسباعية وتساعية:

وهو المنسرح، وجعل حازم تفعيلاته:

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن

لأنه رأى أن العرب قد بنته على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف، فبدؤوا بالتساعي ثم السباعي ثم الخماسي، ومن الجزء إلى ما يناسبه، فالتفعيلة الأولى (مستفعلاتن) تتناسب مع التفعيلة الثانية (مستفعلن)، لأننا لو أنقصنا من آخر الأولى سبباً خفيفاً لتساوت مع الثانية، والتفعيلة الثانية تتناسب مع الثالثة (فاعلن) للسبب

الآنف الذكر، كما رأى أيضاً أن الخبن في فاعلن أحسن من سلامتها(69).

وهو بهذا خالف الخليليين الذي جعلوا أصل تفعيلات المنسرح:

مستفعلن مفعولات مستفعلن

مستفعلن مفعولات مستفعلن

ولكن ضربه لا يأتي سالماً، وإنما يأتي مطوياً على وزن (مفتعلن)(70) أو مقطوعاً على وزن (مفعولن)(71).

ويبدو الخلاف شكلياً متعلقاً برفضه للتفعيلة (مفعولاتُ)، لأن الحركات والسكنات لا تتغير عدداً ولا ترتيباً.

وهذا صحيح إذا كانت التفعيلات سالمة جميعها، ولكننا نعلم أن سلامتها جميعها في قصيدة واحدة افتراض بعيد، وبخاصة في المنسرح، لذلك فلابد من وضع الزحافات في الحسبان. وهنا يتضح الفرق بين حازم والخليليين، ففي الوقت الذي يجيز فيه حازم طي التفعيلة الثانية، وهي عنده (مستفعلن)، أي حذف ساكنها الرابع الذي يقابل عند الخليليين ساكن الوتد المفروق في التفعيلة الثانية (مفعولات)، وهو غير جائز الحذف عندهم، ثم في الوقت الذي يجيز فيه الخليليون خبن التفعيلة الثالثة، وهي عندهم (مستفعلن) أي حذف ساكنها الثاني الذي يقابل ساكن الوتد، المجموع في (مستفعلن) التفعيلة الثانية عند حازم، وهو غير جائز الحذف عنده، وبالإضافة إلى ذلك أجاز حازم مجيء الضرب على أصله، وإن قال: "إنْ خُبنَ أفضل"، وهو مالا يجوز عند الخليليين الذين يرون وجوب حذف الساكن هنا، ذلك لأن للمنسرح عندهم ضربين كما قلنا من قبل، وأتوا على ذلك بالأمثلة(72)، بينما لم يأت حازم بأي مثال يؤيد رأيه كعادته في أكثر الأحيان، ولكن على الرغم من هذا لا نملك إلا أن نبدي إعجابنا بعبقريته في التنظير والتقنين، ولعل هذا يبدو فيما إذا تساءلنا عن السبب الذي جعل حازماً يغير تفعيلات المنسرح أو غيره؟

****أشار حازم إلى تميز مقصرات الأوزان على مطولاتها من حيث جواز اقتران الأسباب والأوتاد فيها.***

إنه أراد من وراء ذلك أن يجعل تفعيلات هذه الأوزان متناسبة تنتقل من الأقوى إلى الأضعف، بعيدة عن التنافر والثقل الذي يكون فيها لوجوه منها:

1-تقع الأسباب الثقيلة والأوتاد المفروقة في نهايات الأجزاء التي هي مظان اعتمادات ومقاطع أنفاس، فيكون وقع الحركات هنالك غير ملائم للنفوس وثقيلاً عليها.

2-تقع الفواصل في نهايات الشطور، الأمر الذي يؤدي إلى الاستثقال، وبخاصة في الأوزان الطويلة مثل الوافر، بينما يحتمل وقوعها في الأوزان القصيرة والمتوسطة مثل المقتضب والخبب.

3-أن تتشافع الأجزاء الطويلة في أوساط الأشطار ونهاياتها، وأن يقع الجزء المفرد صدراً.

4-أن يبقى الوزن على أجزاء يقع الثقيل في نهاياتها والخفيف في صدورها مثل فاعلن في المتدارك.

ولقد أكد حازم ذلك بقوله: فلهذه الأسباب وما جرى مجراها اقتضى النظر البلاغي أن يعدل بكثير من تقديرات الأوزان عما قدر به العروضيون(73).

الأوزان الطويلة والقصيرة:

أشار حازم إلى تمييز مقصرات الأوزان على مطولاتها من حيث جواز اقتران الأسباب والأوتاد فيها، مثل اقتران السببين الثقيل والخفيف والوتد المجموع والوتد المضاعف في ضرب الكامل السادس وهو (متفاعلان)، ومثل اقتران الوتد

المجموع والسبب الخفيف والسبب المتوالي في ضرب الرمل الرابع، وهو (فاعليّان)(74).

وبالإضافة إلى ذلك فمن المعروف أن الأوزان بعامة تأتي تامة من غير أن يحذف منها عروضها وضربها، وتأتي مجزوءة أي محذوفة الأعاريض والأضرب، وتأتي مشطورة أي محذوفة الشطر، وتأتي منهوكة أي قد حذف منها ثلثاها وبقي ثلثها فقط(75).

بيد أن حازماً عد مشطور الرجز الذي يقوم على ثلاث تفعيلات أقل ما تقوم منه الأشكال(76). وهذا يعني أنه أنكر المنهوك، مثل منهوك الرجز (77) ومنهوك المنسرح(78)، والأمثلة وافرة تؤيد وجودهما في جميع كتب العروض وما ندري ما الذي جعل حازماً ينكر المنهوك؟ فلعل كتابه في العروض إذا اكتشف يوماً يجيب عن هذا التساؤل.

وأخيراً إن ما رأيناه في منهاج البلغاء يعني أن باب الاجتهاد في علم العروض مفتوح على مصراعيه، وسيبقى كذلك ليلجه من لديه القدرة على الولوج من أمثال حازم الذي أثبت في موافقاته للخليليين ومخالفاته لهم أصالة وجدارة، الأمر الذي يجعلنا نقبل برحابة صدر وتقدير اعتداده العظيم بنفسه وبعلمه(20). ولابد لنا من أن نشير إلى أن دراسته لعلم العروض من خلال علم البلاغة والنقد والموسيقى والمنطق وغيرها، بالإضافة إلى ما كان يتميز به من أصالة وذوق ورهافة واطلاع متين على التراث قد جعلت دراسته تتسم بالتميز والجدة والعبقرية. ولا يغض من هذا تلك الآراء التي اختلفنا معه حولها أبداً، بل يبقى أمة وحده. وسيبقى باب الاجتهاد في العروض مفتوحاً إلى الأبد أمام العلماء والشعراء والنقاد ما داموا متسلحين بالأصالة والتراث من جهة، وبما استجد من علوم من جهة ثانية، وبالقدرة والإخلاص لهذه الأمة العربية ولتراثها الأصيل من جهة ثالثة.

**** حازم القرطاجني عدّ مشطور الرجز الذي يقوم على ثلاث تفعيلات أقل ما تقوم منه الأشكال.***

▪ هوامش البحث:

(1)(608-684هـ، 1211-1285م).

(2)ص134.

(3)منهاج البلغاء 243.

(4)أصل وزنه:

مفاعلين فاعلاتن مفاعلين

مفاعلين فاع لاتن مفاعلين

ولكنه لا يأتي إلا مجزوءاً (العروض 134).

(5)منهاج البلغاء ص243.

(6)المصدر نفسه.

(7)العيون الغامزة على خبايا الرامزة 209.

(8) العمدة 136/1.

(9)منهاج البلغاء، ص227.

(10) المصدر نفسه، ص257.

(11) المصدر نفسه، 241.

(12)الوافي، ص167.

(13) المصدر نفسه، ص170.

(14)المعيار، ص63، وما بعدها.

(15)منهاج البلغاء، ص236.

(16)العروض، ص115.

(17)انظر حاشية رقم(1) في منهاج البلغاء، ص236.

(18)منهاج البلغاء، ص236.

(19)العروض 143.

(20)منهاج البلغاء، ص236.

(21) المصدر السابق.

(22)المصدر السابق، 243.

(23)الحاشية الكبرى، 66.

(24)شرح تحفة الخليل، 37.

(25)منهاج البلغاء، 229.

(26) المصدر نفسه 231.
(27) المصدر نفسه 234.
(28) المصدر نفسه433.
(29) المصدر نفسه 238.
(30) المصدر نفسه.
(31)ستَرِد أوزانه البسيط المجزوء في أثناء الحديث عن البحر المجتث بعد قليل.
(32)مفتاح العلوم 559.
(33)منهاج البلغاء، 237.
(34)ليس له لدى الخليليين سوى شكل واحد مجزوء (انظر العروض 139).
(35)منهاج البلغاء 238.
(36)سفينة الشعراء 60 والعروض 71 وما بعدها.
(37)الخبن حذف الثاني الساكن من فاعلن فتصير فعلن (شرح تحفة الخليل ص46).
(38)منهاج البلغاء 238.
(39)العروض 71 وما بعدها والوافي من 59 وما بعدها وغيرها.
(40)منهاج البلغاء 237.
(41)شرح تحفة الخليل، ص46.
(42)منهاج البلغاء، ص340.
(43)أشرنا إليه أثناء حديثنا عن الأبحر ذات التفعيلات التساعية، وقلنا: سنتحدث عنه فيها بعد.
(44)الحاشية الكبرى 47.
(45)منهاج البلغاء 238.
(46)المصدر السابق.
(47)المصدر السابق 239.
(48)إذا توالى من السواكن في أي وزن أربعة ليس بين كل ساكن وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن الثالث منها.
(49)منهاج البلغاء 239.
(50)المصدر نفسه.
(51)انظر قضايا الشعر المعاصر ص85.
(52)منهاج البلغاء 234.
(53)الوافي 167.
(54)منهاج البلغاء ص234.
(55)القسطاس المستقيم ص213.
(56)منهاج البلغاء 234.
(57)أصلها معولات، وهي مفعولات أصابها الخبن.
(58)أصلها مفعولات أصابها الطي.
(59)منهاج البلغاء 235.
(60)في منهاج البلغاء ص235 (جانا)، وهو -كما أعتقد- خطأ مطبعي.
(61)الفصول والغايات ص87.
(62)المصدر السابق.
(63)منهاج البلغاء 241-242.
(64) المصدر السابق 243.
(65) المصدر السابق 241.
(66) المصدر السابق.
(67)شرح تحفة الخليل 52.
(68)سفينة الشعراء 182.
(69)منهاجا لبلغاء 242.
(70)العروض 123.
(71)سفينة الشعراء 53.
(72)العروض، ص122.
(73)منهاج البلغاء 230-231.
(74) المصدر السابق 240.
(75)المعيار 38.
(76)منهاج البلغاء 257.
(77)العروض 103.
(78) المصدر السابق 123.

المصادر والمراجع

*التبريزي: الخطيب.

الوافي في العروض والقوافي.
ت: يحيى وقباوة، المكتبة العربية، حلب، 1390هـ-1970م.
*ابن جني.
العروض.
ت:أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت، 1407هـ-1987م.
*الدماميني: محمد بن أبي بكر.
العيون الغامزة على خبايا الرامزة.
ت: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، 1973م.
*الدمنهوري: محمد.
الحاشية الكبرى على متن الكافي (الإرشاد الشافي).
دار إحياء الكتب العربية، مصر، بلا تاريخ.
*راضي: عبد الحميد.
شرح تحفة الخليل في العروض والقافية.
مؤسسة الرسالة، بغداد 1395هـ-1975م.
*ابن رشيق.
العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده.
ت: عد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، مصر، 1383هـ-1963م.
*الزمخشري: جار الله محمود بن عمر الخوارزمي.
القسطاس المستقيم في علم العروض.
ت: بهيجة باقر الحسني، مكتبة الأندلس، بغداد، 1969م.
*السكاكي: يوسف بن محمد.
مفتاح العلوم.
ضبطه وشرحه نعيم زرزور، دار الكتب العالية، بيروت، 1403هـ-1983م.
*الشنتريني الأندلسي: محمد بن عبد الملك بن السراج.
المعيار في أوزان الأشعار.
ت: محمد رضوان الداية، مكتبة دار الملاح، دمشق، 1400هـ-1979م.
* عياد: شكري محمد.
موسيقى الشعر العربي.
دار المعرفة، مصر، بلا تاريخ.
*فاخوري: محمود.
سفينة الشعراء.
مكتبة الثقافة، حلب، 1394هـ-1974م.
*القرطاجني: حازم.
منهاج البلغاء وسراج الأدباء.
ت: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م.
*الملائكة: نازك
قضايا الشعر المعاصر.
دار العلم للملايين، بيروت، 1983م.

❑❑❑

تطوَّر موسيقا الشعر العربي

د.خليل الموسى

1 . الوزن والشعر:

الوزن ركنٌ من أركان الشعر، والقافية جزء من هذا الركن، وإن كان كثير من النقاد فصل بين الوزن والقافية، وجعلهما ركنين أساسيين لا يقوم الشعر من دونهما، فالشعر عند قدامة بن جعفر: "قول موزون مقفَّى يدلُّ على معنى"(1)، وهو عند ابن فارس: "كلام موزون مقفَّى دلَّ على معنى ويكون أكثر من بيت... لأنه جائز اتفاق سطر واحد بوزن يشبه وزن الشعر عن غير قصد"(2)، وهو عند الباقلاني: "الكلام القائم على الأعاريض المحصورة المألوفة"(3)، و"هو عند ابن خلدون:"الكلام الموزون المقفَّى ومعناهُ الذي تكون أوزانه كلَّها على رويّ واحد وهو القافية"(4).

ابن خلدون يعرّف الشعر بأنه الكلام الموزون المقفى ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على رويّ واحد وهو القافية.

الوزن في الشعر صناعة ضرورية، وهي ما يميّزه من النثر عند كثير من النقاد العرب القدماء، وبما أنَّ الشعر صناعة فالوزن والقافية قيدان من قيودها، وعلى الشاعر أن يلتزم بهما لتتمّ هذه الصناعة جماليَّاً، ومن هنا تكون صناعة الشعر أصعب من صناعة النثر، وهي مقيَّدة بقيود لا يلتزم بها الناثر، وهذا ما فسَّره ابن سلاّم الجمحي في قوله: "المنطق على المتكلّم أوسع منه على الشاعر، والشعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي، والمتكلّم مطلق يتخيّر الكلام".(5).

إنَّ تحديد الشعر في النقد العربي القديم واضح في أهمية الوزن والقافية، وقد فصل معظم النقاد بين هذين الركنين، وهو عند الحاتمي: "اللفظ والمعنى والوزن والقافية"(6)، ويبدو هذا الفصل واضحاً في كلام ابن رشيق: "إنَّ الشعر يقوم بعد النيَّة من أربعة أشياء وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا هو حدَّ الشعر"(7)، إلاَّ أن ابن رشيق يرى في مكان آخر أنَّ القافية جزء من الوزن، فيقول: "الوزن أعظم أركان حدَّ الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلاَّ أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيباً في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون عيباً نحو المخمسات وما شاكلها"(8)، ثمَّ يفصل بينهما في مكان آخر، فيقول: "القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يُسَمَّى شعراً حتى يكون له وزن وقافية، وهذا على رأي أنَّ الشعر ما جاوز بيتاً واتفقت أوزانه وقوافيه"(9).

ولا تقتصر أهمية الوزن في الشعر على الشعر العربي، وإنّما هو صفة من أهمَّ صفات الشعر في العالم، ولم يكتفِ أرسطو بالحديث عن

أهمية الوزن في الشعر، وإنما هو حدَّد الوزن الذي يلائم موضوع الشعر أو جنسه، فبعض الأوزان صالحة للرقص وأخرى للدراما، وسواها للملحمة، "والتجربة تدلّنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم. ولو أن امرءاً استخدم في المحاكاة القصصية وزناً آخر أوعدَّة أوزان لبدت نافرة، لأنَّ الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، ولهذا يتلائم مع الكلمات الغريبات والمجازات كلَّ التلاؤم، إذ في هذه المسألة أيضاً تفوقُ المحاكاةُ القصصيةُ غيرها، أما الوزن الإيامبي والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل، وشرٌّ هذا كلَّه أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون. ولهذا لم يضع شاعر تأليفاً واسعاً في بحر آخر غير البحر الطويل.... إن الطبيعة نفسها هي التي تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان".(10).

وإذا كان أرسطو يعيب على الشاعر أن يمزج بين الأوزان في عمل شعري واحد، فهو يتنبَّه كذلك على قضية هامة، وهي أن الوزن وحده لا يصنع شعراً، فللشعر طبيعة مختلفة عن النثر لغةً وموضوعاً ووزناً، فيقول: "والواقع أنَّ من ينظم نظرية في الطبّ أو الطبيعة يُسمَّى عادة شاعراً: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذوقليس إلاَّ في الوزن، ولهذا يخلق بنا أن نسمَّي أحدهما (هوميروس) شاعراً، والآخر طبيعيَّاً أولى منه شاعراً"(11).

ويرى كولردج الشاعر الناقد الفيلسوف الرومانسي أن الشعر ليس انفعالات لا ضابط لها، وإنما هو رؤية أو فلسفة خاصة في الوجود، وذلك ما يتحقّق في كل عمل فنّي في "التوفيق بين الخارجي والباطن، ويسمُ الوعيُ اللاوعي بميسمه فيظهر الوعي في اللاوعي...

والرجل العبقري هو الذي يجمع بين الاثنين ولهذا السبب يجب أن يشارك فيهما معاً"(12). وبهذا تدخل القصيدة عناصر متباينة، تتداخل وتتشابك وتتصارع، ثم تصل ضمن مسارات إلى بوتقة الانصهار، فتتفاعل مع العناصر الأخرى من لغة وصور وموسيقا في شكل عضوي، والوعي، في العملية الشعري، ضروري في الخيال الأوّليّ (المادة والتوهّم)، إذ يقوم الشاعر بعملية الجمع من الواقع اليومي أو من الذاكرة، ولا يخلو الخيال الثانوي (أساس الشعري) من الوعي، فهو نتيجة للتأمل الباطني، ومن شروط التأمل الوعي، ويغدو الوعي ملازماً للاّوعي في الخيال، حتى يحدث التوازن والانسجام. ولعلَّ الوزن من أهمّ ملامح الوعي في الشكل العضوي عند كولردج.

الوزن في الشعر صناعة ضرورية، وهي ما يميّزه من النثر عند كثير من النقاد العرب القدماء.

يقول كوردج في خلاصة ما وصل إليه بشأن الوزن: "إنَّني أستخلص الغرض من كلِّ الأسباب المذكورة في غير هذا المكان الذي يجعل الوزن هو الشكل الصحيح للشعر، ويجعل الشعر ناقصاً ومعيباً بدون الوزن".(13)، فالوزن ضروري في الشكل العضوي، وهو"بالنسبة لأيّ غرض من أغراض الشعر يشبه (إذا كانت دقّة التشبيه تبرّر وضاعته) الخميرة لا تساوي شيئاً ومسيخة المذاق في ذاتها ولكنَّها تمنح الحيوية والروح للسائل الذي تضاف إليه بالقدر المناسب"(14).

ويبدو من خلال هذين القولين أنَّ كولردج يؤكّد ضرورة الوزن والشعر، وأنَّ الشعر بلا وزن ناقص ومعيب، والوزن هو روح الشعر ونكهته، وهو الذي يمنح الكلام شعريته، ويُضفي على الموضوع شيئاً غيرَ يسير من الرونق والجمال، ولكنَّ الوزن وحده لا يصنع من الكلام قصيدة، ولذلك يرفض كولردج في مكان آخر أن يكون الوزن أو القافية معياراً يُميزّ بوساطته بين ماهو شعري وماهو نثري، فيقول: "والقصيدة تحتوي على نفس العناصر (كذا) التي يحتوي عليها التأليف النثري، ولهذا فالاختلاف بينهما لابدَّ أن

يكون اختلافاً في ضمَّ بعضها إلى بعض، نتيجة لاختلاف الهدف المطروح، فاختلاف ضمَّ بعض العناصر إلى بعض يكون على حسب اختلاف الهدف، فمن الممكن أن يكون الهدف هو مجرّد تيسير تذكّر حقائق أو ملاحظات معيّنة عن طريق الترتيب الصناعي، ويكون التأليف قصيدة لمجرَّد أنَّها تتميز عن النثاء، بالوزن أو القافية أو بهما مجتمعين. وبهذا المعنى، وهو أحطَّ المعاني، يستطيع إنسان أن يُطلق اسم القصيدة على التعداد للأيام في الشهور المتعدَّدة"(15).

وواضح من كلام كولردج أنَّ وحدة القصيدة هي المعيار الحقيقي للتمييز بين النثر والشعر، أما الوزن والقافية فهما، وإن كانا عنصرين ضروريين في الشكل العضوي، لا يرتقيان إلى درجة الوحدة، وليسا وحدهما كافيين للتمييز بين النثر والشعر.

*إن تحديد الشعر في النقد العربي القديم واضح في أهمية الوزن والقافية وقد فصل النقاد بين هذين الركنين.

ويرفض كولردج أن يكون الوزن مضافاً إلى الشعر من خارجه، فهو ثمرة الخيال، والإحساس بالمتعة الموسيقية نتيجة العبقرية الشاعرة، أما مصدر الوزن فهو العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر، وبتفاعل: "الوزن مع مادة القصيدة يمكن للشاعر أن يحقَّق عملاً فنيَّاً رائعاً، أما الوزن وحده فلا يمكنه أن يحقَّق قيمة غنية في ذاته"(16).

ويمكن القول: إنَّ الوزن في الشكل العضوي ضروري، وهو يحقِّق عملاً فنيَّاً رائعاً، ويكون خميرة لابدَّ منها لبعث الروح والنكهة في متعة العمل. أما الوزن في الشكل الآلي فلا يمكنه أن يحقِّق أيَّ قيمة فنيَّة، وكان كولردج يعدّ الوزن والموسيقا عنصرين جوهريين لا ينفصلان، عن العناصر الأخرى المكوَّنة للقصيدة، وكان في تحليله للنماذج الشعرية "يوضِّح كيف يؤكِّد الوزن المعنى، وكيف تؤثر العاطفة في الوزن والنغم، بل كيف يعبِّر النغم عن شخصية المتكلِّم. ولم يكن يعتبر (كذا)، الوزن قالباً خارجيَّاً جامداً يفرض على التجربة فرضاً، وإنَّما كان يعتقد أنَّ الوزن والتجربة الشعرية بشتَّى عناصرها يولدان معاً في نفس (كذا) اللحظة"(17).

ويبيّن ريتشاردز أنّ للوزن والقافية وظائفَ في بنية القصيدة وفي تفاعلاتها وتلقِّيها، ومن هنا أهميتهما، "والوزن هو الوسيلة التي تمكِّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقّع زيادة كبرى بحيث إنَّه في بعض الحالات التي تستعمل فيها القافية أيضاً يكاد يصبح التحديد كاملاً. وعلاوة على ذلك فإنَّ وجود فترات زمنية منتظمة يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقَّع حدوثه"(18).

ولإليوت رأيٌّ متقدِّمٌ في هذا المجال، فالشعر بحاجة إلى الوزن، وهو لا يقوم من دون الموسيقا، ولكنَّه يربط تطور هذه الموسيقا بتطور اللغة اليومية التي يستخدمها الإنسان في بيئة وزمن محدّدين، ومن هنا فإنَّ هذه الموسيقا غير منفصلة عن دلالات القصيدة التي تتطلّبها، وقد قال إليوت في محاضرة له بعنوان "موسيقا الشعر": "لكنَّني أودّ أن أذكَّركم أولاً بأنَّ موسيقا الشعر ليست شيئاً يوجد منفصلاً عن المعنى، وإلاَّ وجدنا شعراً له جمال موسيقي كبير دون أن يكون يعني شيئاً، ولم يحدث لي قطُّ أن اطلعت على شعر من هذا النوع"(19).

والوزن يقوّي حالات الاهتزاز والانفعال الطبيعي لدى الشاعر والمتلقي معاً، ويكون ذلك ضمن تموّجات صوتية دالة على الحالة الداخلية، وكلما ازداد الانفعال اقترب الحديث العادي من الوزن الشعري، ولذلك لم يكن الوزن شيئاً غريباً عن الحالة الشعرية، وليس هو قيداً، وإنَّما يتوالد الوزن من المعنى، ويتوالد المعنى من الوزن، وهما يتوالدان من الحالة الشعرية، ولذلك لا تجوز

الترجمة في الشعر، فهو لا يفقد موسيقاه فحسب، وإنَّما هو يفقد جزءاً من معناه الكامل"(20). ومن هنا أيضاً فإنَّ للقصيدة الواحدة معاني متعدَّدة، وتأويلاتٍ كثيرةً قد تصل إلى عدد قرّائها، وقد يكون المعنى الذي اكتشفه القارئ في القصيدة مخالفاً للمعنى الذي أراده الشاعر منها، قد يكون أفضل من ذلك، وهذا يكون بفضل ما توفّره موسيقا الشعر للقارئ الذي يختلف من متلقٍّ إلى آخر، "من هنا تعني القصيدة معاني مختلفة جدَّاً لمختلف القراء، وقد تكون هذه المعاني جميعها مختلفة عن المعنى الذي اعتقد الشاعر أنه يعنيه. فالشاعر ربَّما يكون قد تناول تجربة شخصية غريبة فذَّة، رآها غير مرتبطة بأيّ شيء خارجها، لكنَّ قارئ القصيدة قد يرى فيها وصفاً لحالة عامة، ويرى فيها مع ذلك صدى لتجربة فردية خاصة حدثتْ له هو، والمعنى الذي يرتئيه القارئ ربما لا يقلّ صحة عن المعنى الذي اعتقده الشاعر، بل ربما يكون أفضل، فالقصيدة قد تتضمن أكثر مما انتبه إليه ناظمها انتباهاً واعياً، والشروح المختلفة ليس كلٌّ منها سوى تفسير جزئي يتناول واحداً من حقيقة كلّية متعّددة الجوانب.

"وهكذا ندرك أنَّ الشعر يحاول أن يحمل معاني أكثر مما يستطيع النثر أن يؤدي، وأنَّ موسيقا الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني"(21).

وإذا كان أرسطو قد عدَّ الخروج على الوزن البطولي أو استخدام أكثر من وزن في الملحمة عملاً نافراً فإنَّ إليوت يرى ذلك ضرورة في القصيدة الطويلة، وعلى الشاعر أن يُتقن لغة النثر ويستخدمها إلى جانب لغة الشعر ليتمَّ التناسق النغمي في بنية القصيدة، فيقول: "والقصيدة ذات الطول يجب أن يكون فيها صعود وهبوط في درجتها من الحدَّة حتى تطابق ما يحدث فعلاً للعاطفة الإنسانية من تراوح بين الصعود والهبوط. وبهذا التراوح تتمّ الوحدة الموسيقية الشاملة لبناء القصيدة ككّل. وفي تلك الفترات التي تهبط فيها العاطفة وتهبط الموسيقا الشعرية سيكون الشعر شبيهاً بالنثر. ومن هنا نستطيع أن نقول إنَّ الشاعر الذي ينظم قصيدة طويلة لا يستطيع أن ينجح إلاَّ إذا أتقن لغة النثر بالإضافة إلى إتقانه لغة الشعر"(22).

وبالرغم من أنَّ إليوت ربط تطور موسيقا الشعر بتطور لغة الحياة اليومية، وهي لغة متطورة بالضرورة بين مكان وآخر، وعصر وآخر، وبالرغم أيضاً من أنَّه دعا إلى تطور موسيقا القصيدة وشكلها فإنَّه لم يذهب إلى مجاراة بعض الشعراء في التخلِّي عن الوزن، وهو شعر رديء، وما الدعوة إلى الشعر الحرّ سوى مرحلة تمهيدية للخلاص من أشكال جامدة، و"إنَّ الشاعر الرديءْ هو وحده الذي يرحّب بالشعر الحرَّ كوسيلة للخلاص من الشكل، كلَّ مافي الأمر أنَّ الدعوة إلى الشعر الحرّ قامت كثورة على الأشكال الميتة، وكانت تمهيداً لشكل جديد أو لتجديد شكل قديم"(23). ولذلك هو يرفض أن يكون الشعر بلا وزن أو موسيقا أو شكل، فيقول: "إنَّ الأشكال تحتاج إلى أن تُحطِّمُ ويُعاد صُنْعُها من جديد، أما أن يتحرَّر الشعر تمام التحرَّر من كلِّ شكل فلا"(24).

*الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة.

2 . الوزن والإيقاع:

إذا كان الوزن ضروريّاً في الشعر فما صلته بالإيقاع:"RYTHME/ HARMONIE".

فهل هما واحد؟ وهل هما مصطلحان مترادفان ومنطبقان تمام الانطباق، أو هما

مختلفان في قليل أو كثير من جوانبهما؟ وإذا كانا يتفقّان في بعض الجوانب ويختلفان في بعضها الآخر، فأين يتّفقان وأين يختلفان؟ ثمَّ هل الإيقاع عند الأمم قاطبة واحد، أو أنَّ لكل أمَّة، أو لغة على الأقلّ، إيقاعاتها وأوزانها وشخصيّتها التي تتجلَّى بوساطة ذلك كلَّه؟...

لاشكَّ في أنَّ ثمَّة تداخلات وتقاطعات بين هذين المصطلحين، ولاشكَّ أيضاً في أنَّ قواسم مشتركة تجمع بينهما وأخرى تفرّقهما، وإلاَّ لكان واحد منهما يُغني عن الآخر، فإذا كانت الأسباب والأوتاد أدوات أساسية في بنية الأوزان العربية، فإنَّ النقر بشدَّته وانخفاضه، وصعوده وهبوطه، وبساطته وتركيبه، وسرعته وتباطئه هو أداة الإيقاع، وبخاصة في الغناء والشعر الغنائي والدرامي والملحمي، ولذلك فإنَّ الإيقاع يتغيَّر تبعاً للأجناس الشعرية، وهذا يعني أن إيقاع الشعر الغنائي، والشعر الذي نُظم بقصد الغناء (الموشَّح مثلاً)، غير إيقاع الشعر الملحمي أو الدرامي، وهذا يعني بالضرورة أنّ إيقاع شعر التفعيلة ينبغي ألاَّ يكون هو نفسه إيقاع شعر الشطرين، وهذا لا يعني أبداً المفاضلة بين الجنسين، لأنَّ هذه المفاضلة بعموميتها تعود إلى مراهقة نقدية، أو تعود إلى انحياز لهذا الجنس الشعري، أو ذاك، وهذا ما لا نرتضيه لأحد أو لأنفسنا.

*لم يكتفِ أرسطو بالحديث عن أهمية الوزن في الشعر، وإنما هو حدد الوزن الذي يلائم موضوع الشعر أو جنسه.

إنَّ الإيقاع الشعري في الوزن الشعري الواحد ليس واحداً، وهو مختلف بين قصيدة وأخرى، بين موضوع وآخر، بين عمل متقن صادق وآخر، فثمة إيقاع عضوي يكون أساس الحركة النفسية والدلالية، وهو يجمع ويضمّ ويصهر العناصر ويحرّكها ويدفعها في تموّجات صوتية لتتباعد وتتلاقى، وتندفع، بعد ذلك، إلى غايتها، وثمة إيقاع آلي يكون هدفاً في ذاته، ثمّة إيقاع صاخب، وثمّة إيقاع خفّي دفين، ومن هنا تختلف قصيدة عن أخرى، وعمل أدبي عن آخر، وإن كانا يتّفقان في الوزن الواحد، وقد وقف أحد الدارسين عند قصيدتين لأبي الطيّب المتنبي من وزن واحد، هو الطويل، وبيّن فيها أن إيقاع القصيدة الأولى يُجلجل خطابية وحماساً، وأن إيقاع القصيدة الثانية يشجو ويشحب ويبّث إيقاعه الشكوى والحنين والأنين، ولذلك، فإنَّ ثمّة قصائد "يلج الإيقاع فيها بحالة الخلق وإبداع الحالة الشعرية، من تناغم الحروف والألفاظ والعبارة والوزن، وهو إهاب روحي تترنّح عبره القصيدة وتشجو وتعذب وتترقرق، فلا تدرك إذا كان الشاعر يوقّع العبارة على إيقاع الوزن والقافية، أم أنه من قلب حالة شعورية شبه روحية، من الوجد والنشوة. فالمتنبي يحمل الوزن على إيقاعه من طبيعة التجربة"(25).

الإيقاع غير الوزن، هو داخلي، والوزن خارجي،. هو شعري والآخر، بالرغم من ضرورته، قد يكون آليَّاً نظميَّاً. الإيقاع روح والوزن جسده، الإيقاع يستولي على الشاعر ضمن حالة مناخية، وهو التوهَّج الداخلي، أو الإشراقة الروحية التي تشحذ الألفاظ وتشحنها بالحرارة التي ينجم عنها الإيحاء، وهو شحنة من التوتر الداخلي الناجم عن تفاعل النغم مع الإحساس الروحي، وهو أساس القصيدة، فالفكرة تنبثق منه، وهو الذي يولِّد القصيدة بأفكارها ومعانيها وموضوعاتها وبنيتها، وهذا ما أكَّده بول فاليري: "إنَّ القصيدة تبدأ بإشارة إيقاعية بسيطة تشكّل شيئاً فشيئاً معنىً ما"(26).

هل نستطيع بعد ذلك كلَّه أن نقول إن الإيقاع الشعري ، سواء أكان في شعر الشطرين أم في شعر التفعيلة أم في سواهما، هو المعيار الذي نميّز بوساطته الشعر من اللاّشعر (النظم)؟!...

الإيقاع غير منظور، كما شأن الوزن، ولكنَّ القارئ يحسَّ به بروحه، فهو نكهة الشعر،

وعلامة على التجربة، ولذلك يشكِّل الحركة والتوهُّج والنمو العضوي، وإذا كان الوزن من علامات التخطيط والوعي فإن الإيقاع من علامات الروح واللاّتخطيط واللاوعي، ويتعذَّر على الإنسان أن يلج إلى عالم الحقيقة بالأوزان والتخطيط والبيّنات والقرائن في عالم الشعر، ولكنَّه يلج إلى عالم الحقيقة و الشعر بوساطة الإيقاع الروحي، ومن هنا كان لكل شيء إيقاعه، فللموت إيقاع وللحياة إيقاع آخر، للسكون والحزن والحركة والفرح وسوى ذلك إيقاعات مختلفة، ولذلك يختلف أسلوب عن أسلوب، وبيئة عن بيئة، وزمن عن زمن، ومن هنا يكون لكل مكان إيقاعه الخاصَّ به، ولكل زمان إيقاع آخر، ومادام وعي الإنسان وإحساسه يتغيّران، فلابدّ من أنَّ الإيقاع هو الآخر يتغيَّر. ولكنَّ ذلك يكون ضمن مبدأي الثوابت والمتغيَّرات.. أي ضمن الخصوصية لكل لغة وشعب على حدة، الإيقاع إذن، بما فيه من حالة نغمية وتجربة ورؤيا ومناخية خاصة، يحوّل اللاّشعري إلى شعر، ومن هنا يغدو لهذا الإيقاع قيم نفسية وتعبيرية وجمالية، كما ذهب إلى ذلك الأستاذ الشاعر عبد الكريم الناعم في دراسته المتأنيَّة"(27). وإن اختلفنا معه في بعض التفاصيل التي لا مجال لمناقشتها هنا، وأوّلها هيمنة الشكلية على بحثه، وهذا ما وقعت فيه نازك الملائكة في كتابها الرائد "قضايا الشعر المعاصر"، ونذكّر، هنا، بما ذهب إليه إخوان الصفا من تأثيرات جمّة للإيقاع الشعري في نفوس المستمعين، فتحرّكهم نحو الأعمال الشاقَّة، وتقوّي عزماتها على الافعال الصعبة المتعبة للأبدان، كالقيام إلى الحروب، وإثارة الأحقاد الكامنة، وتحريك النفوس الكامنة، وإلهاب نيران الغضب... الخ. (28).

3 . تطور

موسيقا الشعر العربي:

لاشكَّ في أنَّ الإيقاع مرتبط بالوزن في كثير من تداخلاتهما، ولكنَّه، كما مرَّ معنا، ليس هو الوزن نفسه، ولذلك لا يكون التطوّر الشعري إيقاعيَّاً صرفاً، وإلاَّ كان هذا التطور خارجيَّاً، أي مضافاً إلى العمل الشعري، فالتطوَّر هو تغيير في البنية الشعرية لحاجة ضرورية، وعلينا، هنا، أن نقترب من هذه الحاجة، لأنَّ الإمساك بها في الشعر الحقيقي أمر متعذّر.

أ . الموشَّحات والحاجة إلى الغناء:

كانت الموشحات أول ثورة فعلية على قوالب القصيدة العربية ذات الشطرين(29)، وإذا بحثنا في أسباب هذه الثورة فإنّنا نجدها في تقدّم الحياة الموسيقية، وإيقاعاتها في بلاد الأندلس على بنية الإيقاع في القصيدة، فلما رحل زرياب إلى الأندلس وتقدَّمت الإيقاعات الموسيقية تقدَّماً ملحوظاً هناك وجد القائمون على ذلك أنَّ ثمة حاجة غنائية ملحَّة في تغيير بنية القصيدة لملاءمتها للأوزان الغنائية الجديدة، وبخاصَّة أنَّ الأوزان الغنائية كانت تُصنع قبل نشأة الموشحات بعد صناعة القصيدة، فكان الإيقاع الموسيقي يخضع للإيقاع الشعري في القصيدة، فلما تطوّرت الأوزان الموسيقية كان لابدَّ من شعر جديد يناسبها، ولذلك صار اللحن يُصنع أولاً، ثمَّ تُصنع الكلمات المناسبة لهذا اللحن، وهكذا تحرَّرت الإيقاعات الموسيقية من سلطة الإيقاعات الشعرية"(30).

ب . محاولات التجديد في موسيقا الشعر العربي في العصر الحديث، والحاجة إلى التعبير العصري:

وجد الشعراء العرب في النصف الثاني من

إن من ينظم نظرية في الطب أو الطبيعة يسمى عادةً شاعراً: ورغم ذلك فلا وجه للمقارنة بين هوميروس وأنباذو قليس إلا في الوزن.

القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين.

أنَّ ثمة حاجة ملحَّة للتغيير في بنية الإيقاع الشعري، وكان التململ الأول من سلطان القافية، لأنَّها تمثِّل في نظر بعضهم سدَّاً منيعاً إزاء التدفّق الشعري، وكان رزق الله حسّون الحلبي الأرمني(1825–1880م)، من أوائل الذين نظموا الشعر المرسل، قال شارحاً منهجه في ذلك: "وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية (لأنَّ حدَّ الشعر عندي نظم موزون وليست القافية تُشترط إلاَّ لتحسينه، فقد كان الشعر شعراً قبل أن تعرف القافية، كما هو عند سائر الأمم، ولم يُسمع للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس لأنَّه أوَّل من أحكم قوافيها"(31).

ثمّ انتقل هذا النوع من الإيقاع الشعري إلى الزهاوي إلى أن وصل إلى أحمد زكي أبي شادي الذي نظم عدداً من قصائده على الشعر المرسل، ومنها "صرار الليل"، و"مملكة إبليس"، و"ممنون الفيلسوف"، التي بدأها بقوله:

شاء (ممنون) أن يكون حكيماً بل إماماً وفيلسوفاً عظيماً

وقليل همو الذين تخلوا دائماً عن مثيل هذا الخيال

قال (ممنون): ليس لي حين أرجو في جلال أن أصبح الفيلسوفا (32).

لكنَّ هذا النوع من النظم لم يلاقِ انتشاراً مقبولاً، وبخاصة أنَّ الشعراء الموهوبين ابتعدوا عنه، لإهماله القافية إهمالاً تامَّاً.

وحاول جبران خليل جبران الخروج على سلطان القصيدة ذات الوزن الواحد، فكان عمله الطويل "المواكب"1919م، من وزنين: البسيط، ويمثِّله صوت الشيخ، ومجزوء الرمل، ويمثّله صوت الراعي الشابَّ، ثم انتقل هذا اللون إلى الشعر المعاصر عند بدر شاكر السيّاب، ومنها قصيدة "من رؤيا فوكاي"، وقصيدة "بور سعيد"، وقصيدة "رسالة"، وقصيدة "إقبال والليل"، وقصيدة "ليلى"، وكان يزاوج في هذه القصائد بين شعر الشطرين. وشعر التفعيلة.

عمل خليل مطران منذ مطلع القرن العشرين، وبخاصة في شعره القصصي والدرامي، على التطوير الحذر في بنية القصيدة، فعمل على نظام الشعر المقطعي وإثراء الموسيقا الداخلية، ويمكننا أن نعدَّ المخمّسات ضمن هذا النظام، ومن ذلك قصائده "الوردتان"، و"الاقتران" و"فنجان قهوة"، و"حكاية عاشقين"، و"الطفلان"، و"هل تذكرين"، و"الجنين الشهيد"، وثمة المزدوجات، ومنها قصيدته "شهيد المروءة وشهيدة الغرام"، وسواها.(33).

وانتشر النظام الإيقاعي الشعري المقطعي في الشعر المهجري انتشاراً واسعاً في أعمال أبي ماضي ونسيب عريضة وميخائيل نعيمة، والياس فرحات، وسواهم، كما انتشر انتشاراً ملحوظاً وبإيقاعية شعرية رومانسية في أعمال جماعة أبولو في مصر الذين أكثروا من شعر المقطَّعات التي تتغيَّر فيها القافية بين مقطع وآخر، وشعر المزدوجات التي يتّفق فيها كلّ بيتين متتاليين بالقافية، وافتنَّ هؤلاء في الخروج على سلطة القافية، فنظموا المثلثات والرباعيات والمخمسات والشعر الحرّ، ومزجوا بين البحور المختلفة في قصيدة واحدة(34)، وهذا ممّا أدَّى، فيما بعد، إلى ولادة شعر التفعيلة.

ج . شعر التفعيلة والبناء الدرامي الهارموني: كان التجديد في إيقاع الشعر العربي ضرورة ملحّة، فقد غدت الموضوعات القديمة من فخر ومديح وسواهما بالية في عصر يتلمّس فيه الإنسان العربي مكاناً له في هذا العالم الذي يسير بسرعة هائلة، ففرض العصر الحديث موضوعاته

***يقول كولردج إنني أستخلص الغرض من كل الأسباب المذكورة في غير هذا المكان الذي يجعل الوزن هو الشكل الصحيح للشعر ويجعل الشعر معيباً ناقصاً بدون الوزن.**

الجديدة بقوّة، وهي موضوعات مختلفة في قليل أو كثير منها عن الموضوعات القديمة، ومنها موضوعات المدينة والزمن والموت ومواجهة الحياة الجديدة بكلّ قساوتها وضراوتها، ثمَّ إنَّ بنية القصيدة أخذت تتجه منذ بدايات القرن العشرين اتجاهاً ملحميَّاً ودرامياً ضمن بنية القصيدة نفسها، كما أنَّ الشاعر أخذ يبتعد عن روح الخطابة والوعظ والتقرير والمباشرة، فتسلّلت إلى القصيدة أصوات أخرى غير صوته الغنائي، فتعدَّدت الأصوات والأبعاد في بنية هذه القصيدة، ولذلك جنحت بعض القصائد إلى الإيقاع الهارموني (تعدّد الأصوات)، بعد أن كانت، فيما مضى، على الأغلب، ذات إيقاع ميلودي (الصوت المفرد)، ومن هنا كان الخروج على نظام شعر الشطرين الذي اتهمه المجدّدون بأنه ذو أفق محدود إلى أفق أكثر رحابة وأقلّ رتوباً.

ويتوقّف المتلقي في شعر التفعيلة عند مرحلتين: مرحلة السطر الشعري ومرحلة الموجة الشعرية.

كانت مرحلة السطر الشعري قريبة إلى حدٍّ بعيد جدَّاً من شعر الشطرين، والاختلاف بينهما بسيط جدَّاً، وهو في تنويع القوافي من جهة، والزيادة أو النقصان في عدد التفعيلات في البيت الواحد، ويمثّل هذا الاتجاه بكلّ قوّة الشاعرة نازك الملائكة في كتابها النقدي "قضايا الشعر المعاصر"، وفي شعرها، ولنقدّم مثالاً على ذلك من قصيدتها "مر القطار"، وهي مؤرخة بسنة 1948م، وتبدأ هكذا:

أللّيلُ ممتدٌّ السكون إلى المدى . متْفاعلن متْفاعلنْ مُتْفَاعلن.

لا شيءَ يقطعُهُ سوى صوتٍ بليدْ .

متْفاعلن مُتَفاعلن متْفاعلانْ

لحمامةٍ حَيْرَى وكلبٍ ينبَحُ النجمَ البعيدْ.

مُتَفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلن متْفاعلان.

والسَّاعَةُ البلهاءُ تلتهمُ الغدا .

متْفاعلن متْفاعلن مُتَفَاعلنْ

وهناك في بعضِ الجهاتْ .

مُتَفاعلنْ متْفاعلانْ

مرَّ القطارْ . متْفاعلانْ

عجلاتُهُ غزلتْ رجاءً بِتُّ أنتظرُ النهارْ .

مُتَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن مُتَفاعلانْ

من أجلِهِ... مرَّ القطارْ .

متْفاعلنْ مُتْفاعلانْ

وخبا بعيداً في السَّكون .

متْفاعلن متْفاعلانْ

خلفَ التلالِ النائياتْ(35).

متْفاعلنْ متْفاعلانْ

يُلاحظ على هذا المقطع من خلال التفعيلات المصاحبة للنّص أنَّ التغيير الذي طرأ على السطر الشعري بسيط للغاية، وهو يتجلَّى أولاً في اختلاف عدد التفعيلات في السطر الواحد بين أربع تفعيلات وثلاث واثنتين وتفعيلة واحدة، ويُلاحظ أيضاً التنويع في القوافي. أما التفعيلة فقد كانت (متفاعلن) من وزن الكامل المعروف.

أما المرحلة الأهمّ إيقاعيّاً فهي مرحلة الموجة (الجملة) الشعرية، وهي نفسٌ واحد ممتدّ من أول الموجة إلى نهايتها، ومنها الموجة الأولى من قصيدة "البحار والدرويش"، وهي القصيدة (النشيد) الأول من "نهر الرماد" لخليل حاوي:

بعدَ أن عانَى دوارَ البحر ،

فاعلاتُنْ فاعلاتُنْ فاعِ

والضَّوءَ المداجي عَبْرَ عَتْماتِ الطريقْ .

لاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتْ

****يرفض كولردج أن يكون الوزن مضافاً إلى الشعر من خارجه، فهو ثمرة الخيال والإحساس بالمتعة الموسيقية نتيجة العبقرية الشاعرة.***

ومدى المجهول يَنْشَقُّ عنِ المجهولِ.

فعلاتُنْ فاعلاتن فعِلاتُنْ فاعِ

عن موتٍ محيقْ . لاتن فاعلاتْ

ينْشرُ الأكفانَ زُرْقاً للغريقْ؛

فاعلاتنْ فاعلاتن فاعلاتْ

وتَمَطَّتْ في فراغِ الأُفْقِ أشداقُ كهوفٍ .

فعِلاتنْ فاعلاتن فاعلاتن فعِلاتنْ

لَفَّهَا وَهْجُ الحريقْ، .

فاعلاتنْ فاعلاتْ

بعدَ أن راوغَهُ الريحُ رماهُ .

فاعلاتن فعِلاتُنْ فَعِلاتْ

الريحُ للشرقِ العريقْ.(36). .

نْ فاعلاتنْ فاعلاتْ.

يُلاحظُ على هذه الجملة الشعرية من خلال التفعيلات المصاحبة للنّص أن التغيير الإيقاعي الذي طرأ على هذه الجملة أو الموجة يكمن في تدوير التفعيلات بين الأسطر، وهذا ما جعل بنية المقطع موجيّة متصلة إيقاعيّاً حتى نهاية الجملة، وهذا ما أدَّى إلى البناء الهارموني (تعدّد الأصوات) في بنية القصيدة المعاصرة.

*يقول ريتشاردز إن للوزن والقافية وظائف في بنية القصيدة وفي تفاعلاتها وتلقيها.

د . قصيدة النثر ومعمارية الرفض والرؤيا:

لن نتوقّف في هذه العجالة عند آراء خصوم قصيدة النثر، وبخاصةٍ حول تسميتها وشرعيتها شعريّاً، كما أنَّنا لن نتوقّف عند ردود أصحاب قصيدة النثر، سواء استمدَّت شرعيتها من التراث العربي أم من الشعر الأوروبي بعامةٍ، والفرنسي منه بخاصة، وليس، هنا، مجال البحث والأخذ أو الردّ في هذه الظاهرة الأدبية التي أصبحت واقعاً ملموساً في حركة الشعر العربي المعاصر، قبلنا بها أو رفضناها، ولكننا لابدَّ من أن نسوق، هنا، رأياً وحيداً يذهب إليه أصحاب هذه القصيدة، وهو أن الخروج على نظام شعر الشطرين في شعر التفعيلة لا يعدو أن يكون احتيالاً على التجديد الإيقاعي، وهو تقانة تلفيقية للتعبير عن العصر، والتفعيلة بنت الأوزان القديمة، وينبغي على الشاعر المعاصر أن يتجاوزها إلى نظام إيقاعي عصري، وأنَّ نظام التفعيلة لا يحلّ المشكلة حلاً نهائيّاً".(37).

لقصيدة النثر إيقاعها الخاصّ بها، ولكنَّها لا تلتزم بوزن، أو هي لا تعتمد الوزن أساساً من أساسيات الشعر، وقد يكون إيقاعها ناجماً عن إيقاعية الصورة أو اللغة أو التكثيف والاقتصاد اللغوي أو التوهّج أو سوى ذلك، ومن هنا يحسن بنا أن نقف عند جوهر هذه الظاهرة الخلافية، لنتعرّف، على الأقل، على آراء بعض النقاد الذين درسوا هذا الجنس الشعري الجديد.

تذهب سوزان برنار إلى أنَّ قصيدة النثر هي: "قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحّدة، مضغوطة، كقطعة من بلّور...خلق حرّ، ليس له من ضرورة غيررغبة المؤلف في البناء خارجاً عن كلّ تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية"(38).

يتّسم هذا الجنس الشعري، حسب التعريف السابق، بثماني سمات:

السمة الأولى أنها نثرية، وهذا يشير إلى أنَّ إيقاعها ناجم عن علاقاتها النثرية الداخلية، وليس عن الأوزان المعهودة في هذه اللغة أو تلك، وإن كانت الباحثة سوزان برنار تتحدَّث عن قصيدة النثر في الشعر الفرنسي، وهذا واضح من عنوان بحثها الضخم: "قصيدة النثر بودلير إلى أيامنا"، وفي هذه السمة رفض لهيمنة الموسيقا على الأجناس الشعرية. السمة الثانية، إنها قصيدة شديدة الاختصار والتكثيف، وهذا يعني أنها بعيدة عن الثرثرة والاسترسال في الكلام والترهّل اللغوي،

فالشاعر هو الذي يتكلَّم منذ طفولة اللغة، وكأنَّ القصيدة ما زالت صامتة، فعلى الشاعر أن يصمت قليلاً لتتكلّم اللغة، وقد كان فضاء الكلام أوسع من فضاء الصمت، فهل تستطيع قصيدة النثر أن تصنع فضاء للصمت في حيّز اللغة الشعرية؟ ومن هنا جاءت مقولة الاقتصاد اللغوي في قصيدة النثر.

السمة الثالثة أنَّها موحّدة، وهذا يعني أنَّها ذات بنية عضوية، وهذه السمة منبثقة من السمة الثانية، فهي خلوّ من الزوائد، ولذلك كانت قصيرة، أو لمحة أو ومضة، أو القصيدة البرقية، أو كما يصفها ريفاتير: "المحدَّدة اختباريَّاً، بأنَّها وحدة دلالية قصيرة ومضاعفة الحتم وظاهرة للعيان"(39).

السمة الرابعة أنَّها متوهّجة (كقطعة من بلّور). وهنا تكمن إيقاعية قصيدة النثر، في التوهّج... مرآة... حرارة... صدق، فإذا خلت من التوهّج فقدت شرعيتها الشعرية، لأنَّ التوهّج حالة شعرية، أو هي أهم سمة من سمات القصيدة دائماً.

السمة الخامسة، أنَّها ذات بنية مستقلّة بذاتها، وهذا يعني أنها بعيدة عن النمطية والرتوب، ويعني الاستقلال الاختلاف، فهي تختلف مع الأجناس الشعرية الأخرى، وأهم ما تختلف به معها أنَّها ابتعدت عن العالم القديم بأوزانه وقوافيه ورؤاه، وهي لا تهتمّ بالأوزان من جهة، وهي قصيدة الرؤيا الجديدة من جهة أخرى، لأنَّها قصيدة الرفض والتعرية، ولأنَّ "الشاعر لا ينامُ على لغة"(40). ثمّ إنَّ شاعر قصيدة النثر . على حدّ تعبير أنسي الحاج . ملعون غاز يستبيح كل المحرّمات(41)، ومن هنا فإنَّ قصيدة النثر "عالم مسوّر، مغلق على نفسه، ويكتفي بذاته... كتلة مشعَّة، مشحونة، بحجم صغير، بلا نهاية في الإيحاءات"(42).

السمة السادسة أنَّها لا تُعرَّف لتحوّلاتها المستمرة، وهي تختلف عن الأجناس الشعرية الأخرى اختلافاً واضحاً، فهي لا تنطلق من مرجعيات سابقة على بنيتها، كما هي الحال في الأجناس الأخرى، فللنظم هناك مرجعيات سابقة، وهي قبل نصيّة، في حين أن النظم في قصيدة النثر نصّي، أي نابع من النص ذاته، ولذلك هي: "تتطلّب مشاركة هامة من جانب القارئ. (إنها توافق تعريف رولان بارط للقابل للكتابة، أي للأدب الواقعي الحيّ، الذي هو ذلك النوع الذي يقتضي "ناسخاً" لا قارئاً سلبيَّاً)، وهذا هو الفرق الحقيقي بينها وبين النظم: لأنَّ النظم، لا يحتاج إلى رحم، ولا يتوقف على رحم القصيدة: فهو موجود قبل النصّ، كأعراف أخرى، مثل النوع، وفي قصيدة النثر، يَسْتبدل الرحم شكلاً لهجيَّاً فرديَّاً خاصَّاً بها بشكل مصنوع مسبقاً. وبما أنَّ الثابت المحدّد لقصيدة النثر ينشأ معها ومنها، فإنه يكون بالتالي وافياً بالمرام تماماً"(43)، ولذلك ذهب الشاعر لويس أراغون إلى أنَّ التمييز بين قصيدة النثر والقطعة النثرية أمر ليس سهلاً، فليس هناك أيَّ "قواعد تمكّن من تعرّف قطعة نثر معزولة من قصيدة نثر"(44).

يشير ما سبق إلى أنَّ قصيدة النثر جنس شعري لا يعرف الاستقرار، وأنَّ القبض على خصائصه، قبضاً تامَّاً أمر متعذّر، لاستقلال كلّ قصيدة على حدة من جهة، ولأنَّها جنس وليد مازال في مرحلة التشكّل والتغيير من جهة أخرى، وهو شبيه في ذلك بالأجناس الأدبيّة الوليدة ذات النشأة القريبة، كالرواية التي عرفت تغييرات متتالية في فترة قصيرة نسبيَّاً بالقياس إلى الأجناس الأدبية الأخرى التي استقرَّت إلى حدٍّ ما، كالملحمة والمسرحية والمقالة، وهي قد لاقت أيضاً شيئاً غير قليل من الاحتقار والمقاومة، وبخاصة في الشعرية العربية المعاصرة، وهذا ما عرفته

**الوزن هو الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن.*

* يؤكد الوزن المعنى وتؤثر العاطفة في الوزن والنغم ويعبر النغم عن شخصية المتكلم.

الرواية في بداياتها، ولم تسلم منه قصيدة التفعيلة نفسها، ومع ذلك فإنَّ قصيدة النثر تقدّم متعة أدبية شعرية، وبخاصة في النصوص الجيّدة منها، وإن اختلفنا حول شرعيّتها الشعرية.

السمة السابعة أنَّها ذات توتّرات في دلالاتها، وهي تقوم على التباين: "نثر وشعر، حرّية وصرامة، فوضوية مدمّرة وفنّ منظم، ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطيرة... والغنيّة، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها"(45).

ويؤكّد ريفاتير هذه السمة في قصيدة النثر التي لابدَّ من أن تتميّز بالفكاهة والتنافرات النّصيَّة، لأنَّها "تخلق الفكاهة التي تعطي النّص مظهره وتخلق الشكل والمضمون الوافيين بالمراد واللذين يُحدثان الوحدة العضوية التي يتوقّعها المرء من قصيدة "(46). ويكون تميّزها في أنّ مولّدها يحتوي على بذور تناقض في الألفاظ (47)، ولذلك تكمن دلالتها في التناص(48)، وتكون حينئذٍ نصّاً موحداً، وهي تقدّم لقارئها الإحساس بالوحدة، أي كليّة الأثر أو الانطباع(49).

السمة الثامنة أنَّها ثريّة بإيحاءاتها، وربّما كانت هذه السمة من أهمَّ سماتها الشعرية، فأيَّ عمل أدبي، وبخاصة الشعري منه، لا تتعدَّد دلالاته، يكون فقيراً، ويفقد شرعيته الأدبيّة والشعرية، سواء أكان على نظام الشطرين أم على نظام شعر التفعيلة أم قصيدة النثر، وهذا أمر لا خلاف حوله، وهو المعيار الذي يُميّز بوساطته بين الشعر والنثر من جهة، وبين النظم و الشعر من جهة أخرى، ولذلك ذهب ريفاتير إلى "أنَّ قصيدة النثر أيضاً يُفترض فيها أن تكون مصقولة كاملة، كأيِّ شكل فنّي آخر . أيْ أن تكون رائعة، منتوجاً كاملاً"(50).

وتنبغي الإشارة أخيراً أنَّ الإيقاعية الشعرية هي المعيار الحقيقي للشعرية، ولذلك فإنَّ كثيراً من الشعر ذي الشطرين أو شعر التفعيلة أو قصيدة النثر الذي يخلو من هذه الإيقاعية هو نظم، أو دخيل على الشعر باسم الشعر والشعرية.

هذه صورة عن تطور موسيقا الشعر العربي منذ القديم إلى يومنا هذا، وهي صورة وصفيَّة لما هو كائن، بعيدة عن المفاضلات والموازنات، وذلك لأنَّ لكلِّ جنس من الأجناس الشعرية إيقاعاته وخصوصياته ودلالاته واستقلاله.

❐

▪الهوامش:

(1). نقد الشعر، خفاجي، القاهرة، ص64.

(2). الصاحبي، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ص 465.

(3)ـ إعجاز القرآن، تح: السيد أحمد صقر، القاهرة، مصر، ص51.

(4). المقدمة، تح: علي عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ص 566.

(5). طبقات فحول الشعراء، تح: محمود محمد شاكر، القاهرة، مصر، 56/1.

(6)ـ الرسالة الموضحة، تح.د.محمد يوسف نجم، بيروت، لبنان، ص25.

(7). العمدة، تح، محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981م، 119/1.

(8). المصدر نفسه، 134/1.

(9). المصدر نفسه، 151/1.

(10). فنّ الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1952م، ص68.

(11). المصدر نفسه،ص6.

(12). نقلاً عن بدوي، د.محمد مصطفى، كولردج، دار المعارف بمصر، 1958م، ص186.

(13). كولردج : النظرية الرومانتيكية في الشعر . سيرة

أدبية، تر.د.عبد الحكيم حسَّان، دار المعارف بمصر، 1971م، ص 302.

(14). المصدر نفسه، ص297.

(15). المصدر نفسه، ص 247.

(16)ـ العشماوي، د.محمد زكي، الشكل و المضمون في النقد الأدبي الحديث، عالم الفكر، م9، ع2، 1978م، ص ص 17-18.

(17). بدوي، د. محمد مصطفى، كولردج، ص98.

(18)ـ ريتشاردز، أ.أ: مبادئ النقد الأدبي، تر: مصطفى بدوي، مطبعة مصر، القاهرة، 1963م. ص194.

(19) . إليوت، ت.س: موسيقا الشعر، تر.د.محمد النويهي في كتاب "قضية الشعر الجديد". مكتبة الخانجي ودار الفكر، د.مكان، ط2، 1971م، ص19.

(20) . المصدر نفسه، ص20.

(21) . المصدر نفسه، ص20.

(22) . المصدر نفسه، ص22.

(23) . المصدر نفسه، ص 24.

(24) . المصدر نفسه، ص 25.

(25) . حاوي، إيليا: المتنبي . سيرته ونفسيّته وفنّه من خلال شعره، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1990، ص 348.

(26) . HYTIER, JEAN : LA poétique de Voléry, Librairie Armand Colin, Paris, 1953.p.79.

(27) . انظر بحث "في الإيقاع" ضمن كتابه "في أقانيم الشعر"، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1990م، ص ص 207-347، وبخاصة الصفحات 227-238.

(28) . انظر: رسائل إخوان الصفاء (المجلّد الأول)، دار صادر، بيروت، د.ت، ص184.

(29) . انظر: أنيس، د.إبراهيم: موسيقا الشعر، د.مكا، ط5، 1981م، ص 219، وما بعدها. هلال، د.محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1972م، ص 470 وما بعدها، وإسماعيل، د.عزّ الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972م.ص 55.

(30) . انظر: رجائي، فؤاد: من كنوزنا، مطبعة الشرق، حلب، 1955م، ص 104 و134، والحلو، سليم: الموسيقا النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1961م، ص192.

(31) . حسّون، رزق الله: أشعر الشعر، بيروت، 1870م، ص3.

(32) . أبو شادي، أحمد زكي: الشفق الباكي (عُني بنشره حسن صالح الجداوي)، المطبعة السلفية، مصر، 1926م، ص626.

(33) . انظر: الموسى، د.خليل: خليل مطران شاعر العصر الحديث، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1، 1999م، ص 135، وما بعدها.

(34) . انظر: الموسى، د.خليل: قراءات في شعرية الشعر العربي الحديث (مرحلتا الإحياء والرومانسية)، دمشق، ط1، 2001م، ص 195، ومابعدها.

(35) . الملائكة، نازك: ديوانها، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م، ص ص 60-61.

(36) . حاوي، خليل: ديوانه، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م، ص11.

(37) . تنبغي الإشارة هنا إلى ماقام به بعض الدارسين حول نظام النبر في بنية القصيدة العربية، ومن هؤلاء الدكتور محمد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد"، والدكتور كمال أبو ديب في كتابه "في البنية الإيقاعية للشعر العربي".

(38) . بيرنار، سوزان: جمالية قصيدة النثر (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، تر.د.زهير مجيد مغامس، مطبعة الفنون، بغداد، د.ت.ص16.

(39) . دلائليات الشعر، تر.محمد معتصم، منشورات كليَّة الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ط1، 1997م، ص 201.

(40) . الحاج، أنسي: لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1982م، 20.

(41) . المصدر نفسه، ص 21.

(42) . بيرنار، سوزان: قصيدة النثر، ص 16.

(43) . ريفاتير، مايكل: دلائل الشعر، ص 211.

(44) . نقلاً عن : دلائل ا لشعر، ص 200.

(45) . بيرنار، سوزان: قصيدة النثر، ص 6.

(46) . ريفاتير: دلائل الشعر، ص 218، وانظر: ص229.

(47) . المرجع نفسه، ص 211.

(48) . المرجع نفسه، ص 211.

(49) . المرجع نفسه، ص 200.

(50) . المرجع نفسه، ص 214.

❑❑❑

العروض

متى نحميه من التغريب؟....

ميشيل أديب

"اللَّحنُ " بداية الخطر:

من يرجع إلى كتب التراث، وكثير من الكتب الحديثة المتأثّرة بأسلوبها، يجدْ أنَّ في الكثير منها، كمَّاً كبيراً من الكلام، لا طائل فيه، وأنَّ الفائدة المستفادة من هذا الكمِّ، كان يمكن أن تحملها سطورٌ قليلة.

*** *عندما نقول البلاغة في الإيجاز إنما نعلن عن رغبتنا في "الزبدة"، لا بما تضمه الجرة الكبيرة من اللبن.* ***

وعندما نقول: البلاغة في الإيجاز، إنّما نعلن عن رغبتنا في "الزبدة" لا بما تضمُّه الجرّة الكبيرة من اللَّبن. وإذا كان بعض الكتب لا يضيرها التّطويلُ والإسهابُ والاستطراد، لبعدها عن الغرض التعليمي، فإنَّ كتباً كثيرة، وبخاصة ما كان منها متَّصلاً بعلوم اللغة العربيَّة، يثقلُها مثلُ هذا الاستطراد، فتنفّر قارئها، وتتعبه وتضيّق عليه أنفاسه، لافتقارها إلى المنهج، ولأنَّ في مقدّمة أهدافها الإبهار لا النفع، والاعتبار، حتى ليصحَّ القول عنها: إنَّها "خزائنُ" للمُسْتظرَف في كلّ فنّ، أو أدب، مستطرف(1). وأكثر الكتب التي جاءتْ في تراثنا، لتسجيل نشأةِ النحو والعروضِ ومسائلِ الخلاف... من هذا النوع؛ فحين يرجعُ المرءُ إلى مراجعَ ومصادرَ تعينهُ على معرفة هذه النشأةِ(2)، فسوف يجد أقوالاً، قلما دلَّ كثيرٌ منها على الوفاق والائتلاف، بينما يبيّن الكثير منها، ما بين العلماء، من المفارقة والاختلاف.

وقد تقرأ صفحاتٍ كثيرةً دون أن تصل إلى رأي صحيح ودون أن تبلغ حقيقة تؤدي إلى علم نافع أو معرفة صريحة. وعندما يطلعك الباحثون على ما قاله الخلفاء والأمراء والحكام في ما بدا لهم من خطر اللَّحن(3). بعد أن سمعوه على ألسنة الأعراب، وأحسَّوا بخطره، بعد أن وصل إلى خطب المنابر، وقراءة بعض آيات القرآن الكريم، يقصّون عليك الأخبار وينقلون لك الروايات.

عن أسباب وضع "النحو" وعمّن وضعه، أهو "أبو الأسود الدؤلي" (–69هـ/688م). أم الإمام علي (–40هـ/661م)، وعلى كثرة هذه الروايات واختلاف هذه الأخبار، فإنَّه، من المقبول، أن نقول: "إنَّ للإمام علي، وهو المفكر، والعالم، والشاعر، والأديب البليغ.... فضلاً كبيراً في دفع أبي الأسود في هذا "المنحى" وما كان يخفى على عظيم مثل علي، شأنُ عالمٍ مبدعٍ، مثل أبي الأسود، ولنا في وضعه، أسس تنقيط القرآن الكريم، لتسهيل قراءته، وحمايته من اللحن،

والاختلاف في القراءة، خير دليل على نبوغه بوضعه رموزاً لحركات الإعراب بهذه النقاط...

لكنَّ تلميذَيْ أبي الأسود: نصر بن عاصم (-89هـ/707م)، ويحيى بن يعمر (-129هـ/746م) خلقا، بوضعهما، النّقاطَ للحروف الخمسةَ عشرَ، المعجمةِ، إشكالاً(5)، ومصاعبَ، جعلت القراءة أمراً عسيراً.

ثــمَّ ظهــر الخليــل (-175هـ ظنــاً/791م): وعندما ظهر الخليل في البصرة، تحرّكت الحياة العقلية، بشكل ملموس، بسبب التنافس الشديد، بين مدرسة البصرة، التي مثّلها الخليل(6)، بغزارة علمه وتنوّع معارفه، وسعة اطلاعه، واشتهار حلْقته، وبين مدرسة الكوفةِ، التي نبغ بين علمائها، الرؤاسي(7). (مات أيام الرشيد). وانتشر علم الخليل وانتفع به الكثيرون، ودلَّ على عبقريته، ما أملاه(8) على تلاميذه من لغة وشعر ونحو، وكان من ثمارها "كتاب" سيبويه(6)، (-183هـ. قيل 188هـ،803م)، أوّلُ كتــــاب مكتمــــل النَّضــــج فــي النحــو، جمــع بــين صــفحاته آراءَ الخليــل النحوّية(10). وقد بلغ إعجاب أئمة اللغة والنحو، به درجــةً عاليــةً، دفعــت الإمــام اللغــويّ والنّحــويّ والعروضــيّ، أبا عثمان المازني (-249هـ/863م)، إلى القول(11): "من أراد أن يعمل كتاباً كبيراً في النحو، بعد كتاب سيبويه فليَسْتَحي.". لقد شُغِل الناسُ "بالكتاب. وفُتِنوا بهِ، وحرص العلماء على قراءتــه والاطــلاع عليــه، والانتفــاع بشــواهده الشعرية(11). ومع أنّ الخليل وضع أسس أوّلِ معجم عربي، باسم حرف "العين" إلاَّ أنَّ أهمَّ إنجازاته في خدمة اللغة العربيَّة، هو وضع الصورة الأكثر كمالاً، للنّقط، وللشَّكلْ(12)، برموزه المعروفة اليوم، فيسرَّ الكتابة والقراءة، وحرَّرهما من أية أسباب للخلاف في هذه القراءة والكتابة.

التنقيط والتشكيل برموزهما المعروفة اليوم يسّرا القراءة والكتابة وحرراهما من أية أسباب للخلاف. وإنه لاكتشاف عظيم.

وبعد هذا الاكتشاف العظيم، أصبح الطريق مُمهَّداً للخليل، كي يقدّم معجزته، على مرَّ الزمن، علمَ العروض، الذي يتّصل بأصول "فنّ الشعر" و"أسرار الإيقاع الشعري"، فضبط بذلك قواعد النظم، كي لا يخرج الشاعر، ولو فقد سلامة طبعه، أو اضطربت لديه سليقتُهُ، عمَّا سلكه الآباء والأجداد الشعراء، من هذه الأصول والقواعد.

كان لزاماً علينا أن نبدأ بهذه المقدمة التي ربّما بدت لبعض قرائها طويلة، لوضع الخليل في بيئته العلمية فنعرف علوّ طبقته في علوم اللغة والشعر كافَّةً، ونرفض، بقناعة تامة، كلَّ محاولة للانتقاص من علمه، حين نقبل، مثلاً، ادّعاء الأخفش (-215هـ/839م)، بأنه استدرك (13) على الخليل، البحر السادسَ عشرَ، وسمَّاه، لزهوه وتعاليــــه "المتـــــدارك". ولنقصـــــي عن أذهاننا، كلَّ قول أو اتِّهام يروِّج، لقبول فكرةِ تأثُّر الخليل بالأصول السنسكريتية واليونانية والسريانية... لقوانين الشعر في هذه اللغات قبل وضعه العروض (14).

إنَّ الخليل، كما سنحاول توكيده، هو أحد الرياضيين العباقرة وأحد العلماء الجبابرة، الذين أدَّوا للعربيّة وللعرب أعظم عطاء، فهو الذي صنع لها علامات إعرابها، وضبط لها نقاط حروفها ووسائل قراءتها من رموز ونحو، فلولاه، لما تيسَّرت لنا قراءة سليمة، لنصوص الدين، والفكر، والعلم والفلسفة وسائر ضروب الكتابة وأجناسها الفنية والأدبية والعملية، ولولاه، لما عرفنا علم العروض الذي ضبط به أوزان بحور الشعر، فمكّننا من قراءة الشعر ونظمه، إنه بتثبيت "الوحدات الصوتية" التي بلغت ثمانياً، على محيط خمس دوائر، استطاع أن يحفظ، خمسة عشر بحراً من الضياع، إلاَّ أنه لم يشرح للدارسين عمليته الرياضية التي أوصلته إلى اختراع هذه الوحدات، التي لم تقوَ الأيام على الانتقاص منها أو الزيادة عليها(15). ممّا دفع كثيراً من العلماء

القدامى والمحدثين إلى الاعتراف بأنَّ علم العروض وُلِدَ كاملاً بين يدي الخليل. وعلى الرغم من التبدّلات التي تطرأ على هذه الوحدات، بسبب الزحاف، فإنَّ ثماني التفعيلات، التي وزعها، كما توزّع، "نوطة" الألحان، على دوائره، لتفكّ منها أوزان البحور، قد استوعبت كل الصور التي تأتي بها، عند تقطيع الأبيات، وقد أحصى أكثر من عالم هذه الصور، فبلغت أربعاً وثلاثين في آخر تفعيلة من الشطر الأول (16). اسمها العروض. وثلاثة وستين ضرباً. آخر تفعيلة في الشطر الثاني. ومع ذلك لم يختلط بحر ببحر.

وأكثر ما يعيب كتب العروض القديمة والحديثة، أنها، على الرغم من مظاهر العبقرية، التي لم يكشف الخليل عن أسرارها، لم تحاول تحليل العملية الذهنية التي مكّنت الخليل من بلوغ هذه القمَّة الرياضية التي لا تتأتَّى إلاَّ للأفذاذ.

وقد أبدى الشاعر مصطفى جمال الدين، شعوره بالضيق من هذه الحال، في مقدمته لكتاب الدكتور محمد طارق الكاتب "موازين الشعر العربي باستعمال الأرقام الثنائية". حين قال(17): "..... وقد كنت أعرف، كما يعرف أكثر المتتبّعين للنظرية، أنَّ العروض بقي كما وضعه الخليل في القرن الثاني، يتدارسه الناس، دون أن يفكّروا في طريقة لتسهيل صعبه، بل دون أن يضيفوا شيئاً على ما وضعه الخليل له من دوائر ومصطلحات... "ثم راح العلماء، يحاولون وضع الألقاب العروضية لهذه الجوازات، ويختلقون للكثير منها، الشواهدَ.... وبدافع نزعة الكثيرين من هؤلاء العلماء إلى التصعيب، كي يقلّ منافسوهم فيكثر الإقبال عليهم، جعلوا الألقاب العروضية، دون تمييز بين حسن وصالح ومستقبح، فاتحة لفصول كتبهم في العروض، فنفّروا بذلك عدداً كبيراً من الدارسين والمدرسين(18).... وقد صوّر هذه الصعوبة خير تصوير، الدكتور إبراهيم السامرائي، حين قال(18): "...... أقول من أجل هذا العسر في الوصول إلى هذه المادة، حاول غير العرب من المستشرقين أن يجدوا ضوابط أخرى، غير الموازين العروضية التي قال بها الخليل....".

ومن يرجع إلى مادة "عروض" في دائرة المعارف الإسلامية، يجد مقالاً للمستشرق Weil الألماني، يبلغ عشر صفحات، جاء به في ثلاثٍ منها، حديثٌ طويل من مصطلح النبر، وجاءت كتابة هذا المقال، بعد عامين من وضعه لكتاب بالألمانية سنة 1985(19)، ولا نظن أن Weil وقبله المستشرق الفرنسي م.س.غويار(20) (–1884م/1302هـ)، والكثيرين من المستشرقين، قد استطاعوا فهم خصيصة الدلالات الصوتية بحسب موقع الحرف العربي، أو عرفوا البنية الصوتية، لكل مقطع في التفعيلة، من حيث عدد الحروف المتحركة قبل الساكن فيها. وفي مقدمة ما خيّب الظن في كثير من دراسات المستشرقين والمتأثرين(21) بهم من علمائنا المحدثين، هو تعاملهم مع الشعر العربي، فوضعوا له مصطلح النبر والمقطع القصير (الحركة)، والمقطع الطويل (المتحرك +الساكن)، أي أن فعولن، هي: فَـ+عو+لن.... وهكذا أدخل المستشرقون مصطلحات جديدة لا تمتُّ إلى العروض العربي بصلة، بل هي منقولة من الشعر الغربي... والمتأثرون بالمستشرقين وهم كثر، ينتقدون القدامى لأنهم أهملوا هذه المصطلحات في دراساتهم، ويأخذون عليهم أنهم قبلوا بأصوات الحروف بحسب حركات الإعراب، لأنها حركات ناقصة.

إن أسلوب الأعاريض الأوروبية مختلف كل الاختلاف عن نظام البناء الصوتي الدقيق في الشعر العربي. وإن العجز في فهم "نظرية" الخليل الرياضية التي لم يعلنها نظرياً بل صوّرها بدوائره

إن ما يعيب كتب العروض القديمة والحديثة كونها لم تحاول تحليل العملية الذهنية التي مكنت الخليل من بلوغ هذه القمة الرياضية الفذة.

الخليل بذهن رياضي فذ استطاع أن يضبط نظام تتابع

الخمس تصويراً، بقدر ما تتيح هذه الدوائر لظهور الوزن بحسب واقع الشعر العربي، دفع المستشرقين وسواهم إلى طلب العروض العربي بأدوات الشعر الغربي ومصطلحاته. والكلمة الفصل في هذا الموضوع: أن عروض الخليل، وإن ظنَّ ابن فارس (–395هـ/1004م)، أنه علم قديم أحياه الخليل(22)، لا تدرك أسراره إلا بالعودة إلى الشعر العربي الذي عاد إليه الخليل، قبل أن يستنبط قواعد علم العروض وأصوله.

فالخليل، بذهنٍ رياضيٍّ فذ، استطاع أن يضبط نظام تتابع الحركات والسكونات في جميع الشعر العربي، وأن يضع لذلك، بعبقرية معجزة، "وحدات صوتية"، تجمعها كلمات، سمّيت الأجزاء وسمّيت التفعيلات(23)، إنها : مُسْتَفْعِلن، فاعلاتن، مَفْعولاتُ، فَاْعلن، فعولنْ، مفاعيلنْ، مُفَاعَلَتَن، ومُتَفاعلن(24)، ثم أضيف إليها "فَعِلن" في المحدَث ـ البحر السادس عشر . ومن يرجع إلى الشعر العربي، وبخاصة ماكان منه في المعلّقات يجد أن الكلمة في البيت الشعري، تلتزم بترتيب حركاتها وسكوناتها، بحسب ماجاء في إحدى ثماني تفعيلات الخليل." وهذا أقوى توكيد على الصلة الوثيقة والعلاقة المتينة بين عروض الخليل وبين أصول الشعر العربي.

. هل للخليل كتاب في العروض:

بذلت جهداً جاهداً، أثناء ملازمتي، زمناً طويلاً، لمكتبة الظاهرية بدمشق عند إعداد رسالتي عن الحلي (752هـ ظنا/1351م)، قبل أكثر من ربع قرن، للوصول إلى مخطوط كتاب في العروض، للخليل، أو لحديث قارئ لهذا المخطوط، أو لذكره في مخطوطات التراث، فلم أُفْلِحْ. كذلك كانت نتيجة بحثي الشاق عن ذلك، في مكتبة ميونخ وباريس. وكل ما صادفته هو عنوان لمؤلّفِيْه "الإيقاع والنغم" في معجم الأدباء لياقوت الحموي (–626هـ/1228م)، ولدى بروكلمان (1956م/1376م)، الذي يبدو أنه نقل عن ياقوت اسم الكتابين، بينما لم يرد سوى ذكر أحدهما، الإيقاع، في وفيات الأعيان لابن خلِّكان (–681هـ/1282م).

وعلى كثرة ما ذكر العروضيون اسم الخليل، عند حديثهم عن العروض، أو عمَّا يتّصل به من شؤون، لم يقل واحد منهم، أكان من القدامى أو المحدثين، إنه اطّلع على كتاب "في العروض" للخليل.

حتى الأخفش (–215هـ/830م)، وهو قريب عهد من الخليل، كان يقول مثلاً(25): سألت الخليل عن سبب تسميته للبحور، ولم يقل: قرأت في كتاب الخليل، كذلك، لايذكر ابن عبد ربّه (–328هـ/939م)، أنه اطّلع على عروض الخليل، مع أنَّه، شغل حيّزاً واسعاً من كتابه "العقد الفريد" بأرجوزته الطويلة التي وصف بها دوائر الخليل، وتحدث طويلاً في جزء خاص منها، عن زحافات الشعر وعلله وألقاب ذلك كلَّه(26).

وابن رشيق (456هـ ظنا/1063م) حين يتحدّث في باب الأوزان من عمدته، يذكر أن للخليل كتاباً في العروض، وأن الناس ألّفوا بعده، حتّى وصل الأمر إلى أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري (–395هـ/1004م)، فبيّن الأشياء وأوضحها في اختصار وإلى مذهبه يذهب حذَّاق أهل الوقت وأرباب الصناعة(27)، وعندما تحدَّثَ ابن رشيق عن علاقته، بموضوع "ألقاب الشعر"، قال: "ذكر أبو القاسم عبد الرحمن بن اسحق الزجاج (–316هـ/928م)، اختلافَ الناس في ألقاب الشعر، فحكى عن الخليل شيئاً أخذت به اختصاراً وتقليداً، لأنه أوَّل من وضع علم العروض وفتحه للناس....".

وليس الجوهري أوَّل من اعترض على كثير ممّا جاء به الخليل في العروض، فقد روى ياقوت الحموي في معجم الأدباء، أن لبرزخ العروضي،

أحد معاصري الخليل، كتاباً في العروض، نقض على الخليل عروضه، وأبطل الدوائر والألقاب والعلل التي وضعها ونسبها إلى قبائل العرب، ولعلَّ الحموي اطّلع على ما ذكره ابن النديم (– 385هـ/995م)، عن برزخ.... وممّا قاله عنه دون تفصيل (28): "..... إنه رأى له جلودَ كتابِ معاني العروض على حروف المعجمِ...".

نخلص ممّا تقدَّمْ، إلى القول: إنَّ المصادر القديمة لم تسعفْنا بمعرفة دقيقة وأمينة، لما يتضمنه، كتاب عروض الخليل . إن وجد، أو قرئ . من معارف وأصول، كانت تملأ ذهنه عندما بدأ بنشر علمه . ربما على تلامذته من العلماء في حلْقته . لكنه احتفظ بها ولم يعلنْها تلميحاً أو تصريحاً.

وسيلة الخليل التعليمية:

لئن ظلَّ الوصول إلى كتاب في العروض للخليل، أمراً مستحيلاً إلى يومنا هذا، فإن الكثير من أبحاث هذا الكتاب الهامة كالدوائر والأوزان التي تنفك عنها والتفعيلات التي تتركّب منها، والألقاب العروضية، قد انتقلت إلينا... بينما غاب الكثير ممّا قاله عروضيون كثيرون، في كتبهم(29). وتبقى الدوائر، في عصرها، علامة العبقرية والذهن الرياضي العجيب، وعلى الرغم ممّا وُجِّهَ إليها من تهم وأوصاف سلبية، الوسيلةَ التي استطاع بها الخليل أن يحفظ حتى نهاية الدهر، أوزان البحور بثماني وحدات صوتية موسيقية. وقد بدت الدوائر لكل من حاول وصفها أو شرحها عسيرة وصعبة. ومن السابقين إلى وصفها، ابن عبد ربه، يقول فيها(30):

دوائر "تعيا على ذهن الحذقْ
خمسٌ عليهنّ الخطوطُ والحلَقْ

وبسبب صعوبة فهم أسرار هذه الدوائر، حتى على العلماء القدامى، دفعت بعضهم، كالشنتريني (550هـ/1155م) إلى تغيير رموز الخليل على دوائره، وإلى توزيعها توزيعاً جديداً، بحسب شروط، لم تستقم له في دائرة "المشتبه"، ثمّ يبدي عدم رضاه عن توزيع تفعيلات الخليل على محيط دوائره، فيكتب تحت صورة دائرة "المشتبه" لديه . في معياره . فيقول(31): "فهكذا كان ينبغي أن تُرتَّب الدوائر، فيبدأ بدائرة الخماسي، ثم دائرة "السباعي"، ثم المركّب منهما، غير أن الخليل قدَّم ما كثر استعماله وزادت حروفه أو حركاته، والكلُّ قد اجتهد فيما إليه قصد وعليه اعتمد...".

إن كلام الشنتريني وكلام كثيرين قبله وبعده، عن صور أفضل لتوزيع تفعيلات الخليل على محيط الدائرة، يدل على نقص في الفهم، وربّما على خطأ فيه، حين لا يدركون أن هذا التوزيع على دوائر الخليل، جاء نتيجة لعمليَّة رياضية معقَّدة، استنبطها الخليل بعد تأمّل وتفكير في أسرار بناء الإيقاع في الشعر العربي، ووصل إلى "نظريّة" لم يقلْها، لكنه استطاع بها أن يصل إلى ما وصل إليه، من اختراع "التفاعيل"، التي ضبط بها أوزان الشعر العربي.

وعلى كثرة من تناول عروض الخليل، ونافسه فيه من العلماء، لم يستطع أ حد أن ينتقص من قدره أو أن يبدل فيه، أو أن يأتي بمثله، وأكثر المستشرقين الذين حاولوا أن يفسّروه أو يسهّلوه، أو يضيفوا إليه مصطلحات غريبة عنه، كمصطلح النبر... لم يصلوا إلى ذلك، لأنهم طبّقوا في أكثر محاولاتهم ومقالاتهم وكتبهم، هم ومن تأثَّر بهم من العلماء العرب، قواعد النظم ومصطلحاته في الشعر

****لم يقل واحد من القدامى أو المحدثين إنه اطلع على كتاب "في العروض" للخليل بن أحمد، وحتى تلميذه الأخفش لم يذكر ذلك.***

الغربـي(32).... إنهـم لـم يوفقـوا فـي فهـم بنيـة الشـعر العربـي، مـن حيث تتابع أجزائـه فـي نظـام إيقاعي، تضمنته مقاطع وحدات الخليل الصوتية في... تفعيلاته".

الرموزعلى

الدوائر:

كانت أوزان الشعر واضحة في ذهن الخليل، عندما وضـع لأصوات مقاطعها فـي هذه الأوزان، رموزاً، تدلُّ على تتابع حركات البيت وسكوناته، بحسب نظام دقيق، جاء ثمرةَ تحليلٍ رياضـيٍّ رفيع المستوى، وقد وصفها ابن عبد ربه في أرجوزته: (33):

فمالَهـا مـن الخطـوط البائنـة(1)

دلائـلٌ علـى الحـروف السـاكنة

والحَلقـــات المتجوِّفـــات(5).

علامـــــــةٌ للمتحرّكـــــــات

*لكن ثمة إجماع على أن الخليل أول من وضع علم العروض وفتحه للناس ويسّره لهم.

وعندما نظر العلماء إلى ماجاء في الأوزان التي تنفكُّ من الدوائر، بحسب هذه الرموز، وجدوا أن الكثيـر منهـا، حمـل "تفعيلـة" زائـدة، أو مخالفـة لصورتها في واقع الشعر، ولأنهم لم يعملوا العقل في تفسير ذلك، ظنّوا بالخليل الظنون، وها هو ذا ابن عبد ربه يتبرّأُ، ممّا خالف به الخليل القول القديم، فيقول:(34):

وقـــد أجـــاز ذلـــك الخليـــل

ولا أقـــولُ فيـــه مـــا يقـــول.

ومن حقَّنا أن ندافع عن الخليل فنقول: "إنَّ الذي سبّب وجود مخالفات في الأوزان، هو النظام الذي اختاره الخليل، وماكان لهذه الدوائر أن تقدّم صورة أفضل، لهذه الأوزان.

والعروضـيون الـذين تنـاولوا علـم الخليـل بالشرح والتفسير، قصّروا فـي خدمـة هـذا العلـم، حين قبلوا، دون تأمّل أو تفكير، هذا النظام، على مخالفاته، ثم راحوا بدافع النزعة إلى التصعيب من أجل لقمة العيش، يختلقون الفرضيات ويصطنعون الجوازات والعلل الوهمية(35).

ويتعاملون مع الشواهد الشاذة والنادرة... فبدا علم العروض على أيديهم، صعباً، وظلَّت تزيده الأيـام تصـعيباً لسـوء فهمـه ولعـدم ابتكـار وسـائل لعرضـه... يقول الدكتور فخر الدين قباوة محقِّق كتاب "الوافي في العروض والقوافي" للتبريزي (–502هـ/1108م):"يكثر ذكر الدوائر العروضية في كتب القدماء، ويكاد يقف القارئ حيرانَ عاجزاً عن فهم ما يوردونه حولها من شروح. أما حلّ الدوائرِ العروضية، نفسِها، فأصعب من الشرح الذي يورد (36).....", وللتأكيـد علـى صـعوبة هـذا العلـم، أشـاع أصـحاب نزعـة التصـعيب، حكايـات كثيـرة، صدقها حتى العلماء، على الرغم، ممّا فيها من مبالغة وغرابـة تدلان على الاختلاق... حتـى إنّ العلاّمـة الدكتور عبد الله عبد الدائم، كرّر، في بحـث لـه، قصـة رواهـا ابـن خلِّكـان (–681هـ/1282م)، تقـول (37): رُوي أن يـونس بـن حبيـب (182هـ ظنـا/739م)، كـان يختلـف إلـى الخليـل بـن أحمـد يتعلم منه العروض، فصعب عليه تعلّمهُ، فقال له الخليل يوماً، من أي بحر قول الشاعر:

إذا لـم تسـتطعْ شـيئاً فدعْـهُ

وجـاوِزْهُ إلـى مـا تسـتطيعُ

وبعضهم روى أن الخليل، ضربته سارية في المسجد، لأنـه كـان يعمـل فكره بتقطيـع بيـت مـن الشعر.

ورائحـة الوضـع بيّنـة فـي الـروايتين، فحبيب عـالم لغـوي جليـل، لازمـه أبـو عبيـدة معمـر بـن المثَّنـى (–210هـ/825م)، أربعـين عامـاً يمـلأ

ألواحه من علمه وحفظه(38). والخليل، لا يمكن تصوُّرُهُ يجد عناء في تقطيع بيت من الشعر.

الرموز في أكثر الكتب الحديثة:

نستعين بتفعيلات الخليل، لتحديد موازين الشعر، لكننا، بوعي منّا أو دون وعي، نجتهد في اختراع رموز لأصوات الشعر، من حركات وسكونات، غير التي وضعها الخليل، فبعض الباحثين والمدرسين في المدارس الثانوية والجامعات، اختار صورة الواحد مائلاً (/) للحركة، والحلقة(0) للساكن وهذه الرموز هي الأكثر شيوعاً في الكتب المدرسية، وبعضهم اختار "النون" رمزاً للحركة، و(سا) رمزاً لمتحرك وساكن، وممّن وضعوا رموزاً مخالفة لرموز الخليل من القدماء الشنتريني فجعل الفاء الواقفة ( ) رمزاً للحرف المتحرك، والواحد (ا) رمزاً للساكن، ومع أن أكثر القدماء، ومنهم التبريزي والزمخشري وضعوا على دوائرهم رموز الخليل، لكنَّهم عند تقطيع الشواهد قطّعوا حروف البيت بأصواتها لا برموزها والدعوى إلى الكتابة العروضية ثم إلى ترميزها، لتقطيع رموزها، ليست سوى "بدعة" و"فذلكة"، روّجت لها كتب التعليم الرسمية في الثانويات والجامعات وأكثر كتب الدارسين والمدرسين(38).

سرّ توزيع الأبحر بالصورة التي حملتها دوائر الخليل:

قلنا: إن الخليل عرف أوزان بحور الشعر، ولو لم يعلن ذلك، قبل أن يضع دوائره؛ وكانت الوظيفة الأولى لهذه الدوائر، حفظ ترتيب تفعيلات هذه الأوزان على محيطها. فهو، دون ريب، كان يعرف أنَّ أحد البحور "المتقارب"، تتكرّر فيه "وحدته الموسيقية "فعولُنْ، أربع مرَّات في كل شطر... وأن اجتماع هذين المقطعين "فعو" وَ"لنْ". غير متحقِّقْ، كل هذه المرَّات في أي مجموعة من البحور التي وزَّعها على أربع دوائر، لذلك وضعه في دائرة خاصة. ولأن مقطعه الثاني "لن" لا يصلح بدايةً لأيِّ وزن شعريّ معروف، كتب تحته "مهمل"، وقد فسَّر ذلك ابن عبد ربه، فقال:

وبعدَها خامسةَ الدوائر

للمتقارب الذي في الآخر

ينفكُّ منها شطرُهُ. وشطر

لم يأتِ في الأشعار منه الذكر

قصة بحر المتدارك:

لم يعرف بحر شعري اسماً لم يضعْه له الخليل إلا هذا البحر. وعندما أُعلِنْ عن استدراك الأخفش (-215هـ/ 830م)، على الخليل، البحر السادسَ عشرَ، وسمَّاه "المتدارك" لم يحاول أحد من العروضيين، استنكار هذا الادعّاء، لأن هؤلاء العروضيين، على مرّ الزمن، لم يدركوا أنَّ الأخفش، فكَّ هذا الوزن، منطلقاً من مقطع "لُنْ" "المهمل" ، فألَّفَ هذا المقطع مع "فعو" في بداية التفعيلة بعده، فتكوّنت بين يديه أربع تفعيلات: "لُنْ فَعُوْ =فاعلن...، ثم أعلن مفاخراً، أنه، وجد "بحراً جديداً وأنه سمَّاه، "المتدارك".

وإذا كان يدهشنا ألاَّ ينتبه عالم أو باحث إلى سذاجة هذا الادعاء وسهولة فضحه ورفضه، فغير الأخفش كالتبريزي مثلاً، عدَّ بحور الدائرة الأولى خمسة، بينما هي ثلاثة... لقد أضاف إلى الدائرة بحرَيْنْ مهملين: المستطيل والممتد، دون ادِّعاء بأنه أبدع أو اخترع. بل إنَّ التبريزي، حين لم يجد شعراً منظوماً على "فاعلن" المكرورة أربع

****إن المصادر القديمة لم تسعفنا بمعرفة دقيقة وأمينة لما يتضمنه كتاب عروض الخليل إن وجد أو قرئ.***

مرَّات. في دائرة المتقارب، اختار لـ"فاعلن" صورة "فَعْلن"... فوصل إلى بحر جديد سمَّاه "المحدَث" ثم قال: "إن شئت قطّعته على ثمانية أجزاء "فَعْلن، وإن شئت جعلت تقطيعها على "مفعولاتن" على أربعة أجزاء(40)، وأنشد فيه للإمام علي:

حقَّـــاً حقَّـــاً حقَّـــاً حقَّـــاً

صِـدْقاً صِـدْقاً صِـدْقاً صِـدْقاً

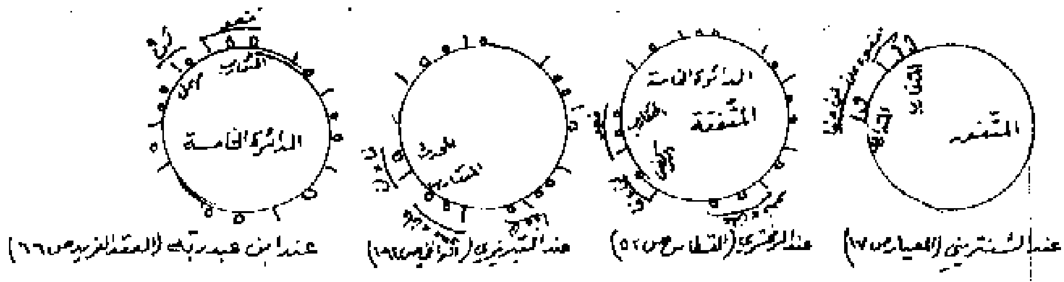
وأنشدوا فيه أيضاً:

إنَّ الــــدنيا قـــد غرَّتْنــــا

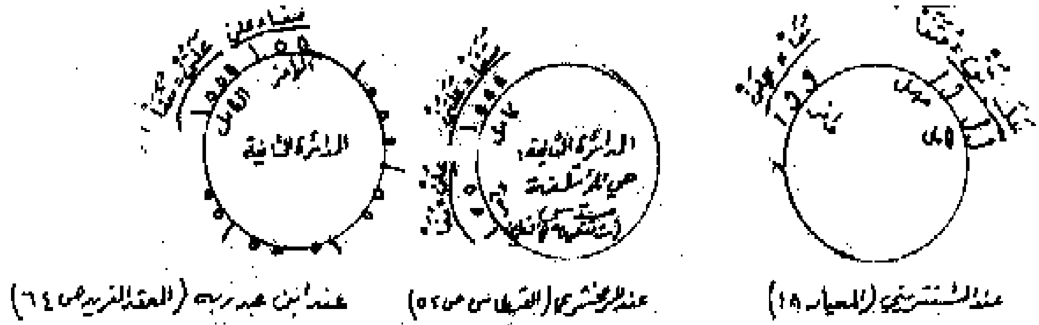
واســـتهوتْنا واســـتلهتنا...

سرّ الدوائر:

وبنظرة سريعة إلى صورة الدائرة التي يختصّ بها المتقارب، لدى ابن عبد ربه، والتبريزي والزمخشري والشنتريني، يتوضَّح لنا ما قلناه عن "قصة بحر المتدارك".



وعندما وجد الخليل، أن بعض الشعر العربي، يتجاوز فيه مقطع "ثلاث المتحركات قبل الساكن"، مع المقطع ذي "المتحركين قبل الساكن"... ومقطع "المتحركين والساكن"، مع المقطع ذي "ثلاث المتحركات والساكن"، وضع لهما التفعيلتين: "مُتَفَاْعِلُنْ"، و"مُفَاعَلَتُنْ". ثم وضعهما في دائرة واحدة، دون أي بحر آخر، لأن البحور جميعها، سوى بحر الكامل وبحر الوافر، تخلو من المقطع، ذي ثلاثة المتحركات قبل الساكن. وسمَّى ابن عبد ربه الدائرة التي ينفكّ منها الوافر والكامل: "الثانية" بينما سماه التبريزي والشنتريني "المؤتلف" و"الزمخشري" سمّاها "المؤتلفة":



وبمـا أن الكامـل هـو فـي الأصـل سـت تفعيلات "مُتَفَـاعلن" مكـرورة فـي الشـطرين، كـان لابـد مـن مجـيء الـوافر بسـت تفعـيلات، لأن "مُتَفـاعلن"، تتـألّف مـن مقطعـي "مَفَـاعَلَتَنْ" فـي الوافر : = عِلُن متفا".

لقد كـان الخليـل مجبـراً علـى هـذا الترتيـب بحسب نظام الدائرة، وكان من السهولة بمكان أن يقال هذا، ثم يطلب من الشاعر ألا يأتي بالتفعيلة الثالثة في الشطرين، إلاَّ "مفاعَلْ =فعولن".

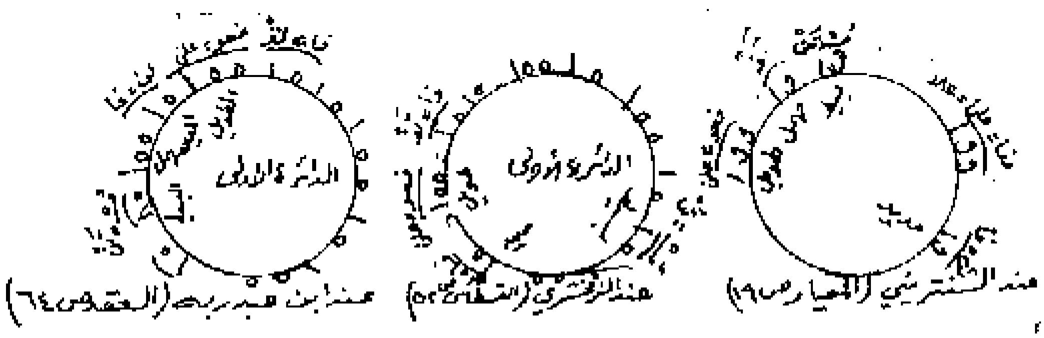
والـذي حصـل، أن العلمـاء أجهـدوا أنفسـهم لاختلاق الزحافات، وألقابهـا، قبـل أن يصـلوا إلـى "مفاعلْ= فعولن".

. حذف "تن" في مفاعلتن، بعد تسكين اللام، يسـمّونه "القطـف"، ولـيس مـن "قطـف" إلاَّ فـي مفاعَلَتنْ". –

إن اختيـار الخليـل لبحوركـل دائـرة، لـم يـأتِ اعتباطيـاً وبحسـب المـزاج، بـل هوحصـيلة عمليَّـة رياضية معقَّدة، ونتيجة لهذه العملية التي لم تكن كاملة، لكنها كانت قادرة على ضبط البحور بأقل الأخطاء التي كان لابدَّمنها. وضـعُ بحرِ "الطويل" و"المديد" و"البسيط" في الدائرة الأولـى، كان نتيجة لهـذه العمليـة، فمقـاطع تفعيلات هـذه البحـور هـي دائمـاً بمتحـركين وسـاكن وبمتحـرك قبـل السـاكن، وتشـتمل عليهـا التفعـيلات: فعـولن مفـاعيلن (فـي الطويل). وفاعلاتن فاعلن (في المديد) ومستفعلن فاعلن (في البسيط).

وهذه صور الدائرة:

على كثرة من تناول عروض الخليل ونافسه فيه من العلماء، لم يستطع أحد أن ينتقص من قدره أو يبدل فيه.



*أكثر المستشرقين الذين حاولوا أن يفسَّروه أو يسهلوه أو يضيفوا إليه مصطلحات غريبة كمصطلح النبر لم يصلوا إلى ذلك.

والدائرة الأولى لوجود الطويل فيها، وهو أكثر البحور حروفاً، ويقاربه في الحروف البسيط، كان طبيعياً أن يجد المديد نفسه مضطراً لحمل تفعيلة زائدة في عروضه وضربه "فاعلن" ولخلومقاطع بحورهذه الدائرة من ثلاثة متحركات وساكن، جاءت عروض وضرب البسيط، "فاعلن" على خلاف الأصل، –فالأصل أن تكون فَعِلُنْ .

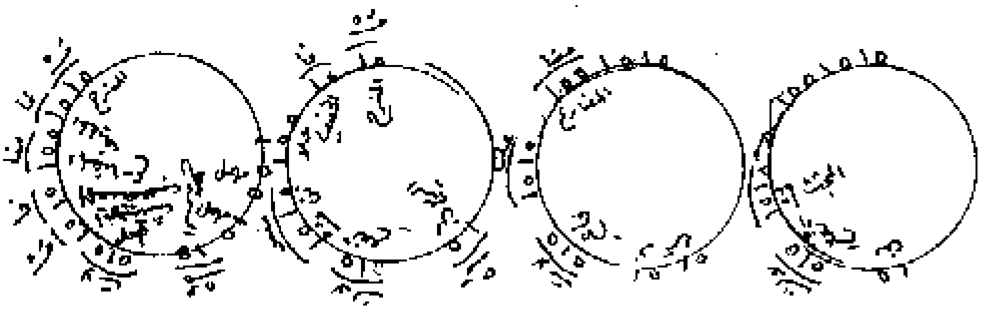
أما الطويل فقد جاء بعروض لا تأتي فيه إلاً عندما يكون مصرَّعَاً، فانفكَّ عن:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن وعروض الطويل: مفاعِلن . أما الدائرة الثالثة فقد ضمَّت الرمل والهزج، والرجز: وتفعيلاتها المتشابهة: كانت: مفاعيلن، مستفعلن، فاعلاتن: ولوجود الرجز والرمل فيها، بثلاث تفعيلات كان لابدَّ من مجيء الهزج، وهو مجزوء دوماً، بثلاث "مفاعيلن"، بينما هو في الواقع بتفعيلتين. والصحيح أن يأتي ترتيب البحور: الرجز، ثم الرمل، ثم الهزج، فمقطع الرجز الثاني: تَفْـ= فا، يصحّ بداية للرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن.



ومقطع الرجز الثالث: علن = مفا، يصحّ بداية للهزج، ولا ينتهي في الدائرة إلاّ بثلاث تفعيلات: مفاعيلن، مفاعيلن، مفاعيلن أما أكثر التجاوزات والجوازات فقد ظهرت في الدائرة الرابعة بسبب "زحمة" البحور على محيطها . ضمَّت ستة بحور: المنسرح، الخفيف، المضارع، المقتضب، المجتث، السريع، بين هذه البحور، ثلاثة مجزوءة وجوباً . هي المضارع، والمقتضب، والمجتث . وفي أحد بحورها: المنسرح مفعولاتُ" إحدى تفعيلاته، مخالفة لسائر التفعيلات، فهي غير منوّنة.



ونتيجة لهذه الزحمة، جاء "المضارع: مفاعيلن، فاعلاتن، مفاعيلن، أي بزيادة "مفاعيلن" في الشطرين. وجاء المجتّث: مُسْتَفْعِلُنْ فاعلاتن فاعلاتن. أي بزيادة "فاعلاتن" في الشطرين.

وجـاء المقتضـب: فـاعلاتُ: "مُفْعُـلاتُ"، مستفعلن، مستفعلن. أي بزيـادة "مسـتفعلن"، فـي الشطرين وبسبب وجود: "مفعولاتُ"، في المنسرح، كتب المقطـع المقابل لـ"لات": تَفْعِ، في الخفيف، والمجتـث، وفـاعِ، فـي المضـارع. وبسـبب هـذه الكتابـة لِـ "مستَفْعِ لـن"، ولِـ "فـاَعِ لاتـن". أضـاف بعـض الدارسـين هـاتين التفعيلتين، إلى ثماني تفعيلات الخليل، ليجعلوها عشراً!(41).

الحلّي (752هـ/1351م): رائد التصحيح:

مـرت خمسـة قـرون علـى اختـراع الخليـل لدوائره، وعلى كثرة ما ظهر من عيوب في نظام الـدوائر، وعلـى كثـرة مـا سبّبت مـن إحاطـة علـم العروض، بألوان المصاعب، وضروب الفرضيات الوهميـة، لـم تقـو وسـيلةٌ تعليميـة جديـدة علـى تخليصـه مـن قيـوده وتقديمـه بصـورة تقـوم علـى التحليل والتعليل، ليظهر بعفويته وطبيعته، حتى كان صفي الدين الحلي، الشاعر المحلّق واللغوي العالم، والموسوعي الذي أضاء بثقافته... عصوراً، عمَّ فيها جهل الحكام، وقلَّ فيها من يرعى الإبداع والمبـدعين، فاسـتطاع هـذا المطّلـعُ، الواسـعُ الاطّـلاع، علـى علـوم العربيـة أن ينقذ "تفعيـلات الخليل"، من الغرق في مياه "الألقاب الشعرية"، والبحور الشعرية التي فكّوها من الدوائر، منطلقين مـن المقـاطع "المهملـة"، فكانـت لهـم سـتة بحـور جديـدة هـي (42)، المستطيل والممتد، والمتوافر، والمتئـد، والمنسـرد والمطّـرد. فثبّـت للشـعر، أوزان سـتّة عشـر بحـراً، بأوزانهـا الواقعيـة، وذلـك فـي منظومتـه (43) العروضـية التـي جعـل الشـطر الأول فيهـا يتضـمن اسـم البحـر، ووزنـه، وجعـل الشـطر الثـاني، تسـمية لتفعيلـة وزن هـذا البحـر، فحافظ بذلك على صور هذه التفعيلات وأصواتها.

ولسـهولة هـذه الوسـ[illegible] بالإعجاب، عمّمها العروضيون نهجـوا نهجَـه واحتـذَوْا حـذوَه فـي "تقييـد" الأوزان بنظمهم.

وعمّت وسيلة الحلـي، فانتشرت في الكتب، وشرحت على الألواح، وحفظها الشعراء والدارسون والباحثون، ودارت على دوائر الخليل الدوائر، ولم يبق في ذاكرة المعنيّين بأمور الشعر إلا "منظومة الحلّي".

ومـع أن أشـطار الحلّـي تضـمنت بعضـاً مـن صـور الجـوازات، لعلّهـا أملحُهـا، إلاَّ أنَّهـا لـم يكـن بمقدورها أن تحمل كل الجوازات المستملحة، وإذا كـان الحلّـي قـد سـهّل طريـق الوصـول إلـى علـم العروض، إلاَّ أنَّـه، لتقيّده بترتيب البحور بحسب دوائر الخليل، لم يستطع أن يقدِّم وسيلة تعليمية مثاليَّـة، لهـذا العلـم الـذي بـدا، لـي، دائمـاً مثاليـاً، فكان لابدَّ من محاولـة "جهاديَّة" لبلوغ هذه الوسيلة المثاليـة، دون إغفـال لأهميَّـة الحزم والحسم، فـي تخلـيص هـذا العلـم الرقيـق الشـفيف، مـن كـلّ مـا يعكّـره، مـن آثـار النزعـات التصـعيبية. فبـدأْتُ بالدعوة إلى تسهيل "الزحافات والعلل". بالاستغناء عن كثير من الأسماء والألقاب لهذه الزحافات، ثم أتبعْت ذلك بحديث عن أثر هذه الزحافات فـي إضـعاف الموسيقا الشـعرية، قبـل وضـع "نظريـة، تحـلُّ اللغـز العروضـي"، وتقدِّمها كوسـيلة علميـة منهجيـة، تضـبطها ثلاثـةُ قـوانين، تحـوّل طريقـة تقطيـع الشـعر، إلـى متعـة فكريّـة، تـبهج العقـل والروح.

الزحافات

والعلل:

ذكرنا في صفحة سابقة، ثلاثة وستين مثالاً مـن صـور تفعـيلات الضـرب فـي الشـعر القـديم، كذلك قلنا إن التبريزي(44). أحصـى هذه الصـور فكانت بعدد ما وصل إليه ابن عبد ربه: أي ثلاثاً

**** لم يصل المستشرقون إلى إضافة شيء إلى عروض الخليل لأنهم طبقوا قواعد النظم ومصطلحاته في الشعر الغربي.***

وســتين فــي الضــرب، وأربعــاً وثلاثــين فــي العروض. وعندما أحصاها الشنتريني، قال: إنها يجـب أن تكـون، دون المتـدارك، اثنـين وسـتّين ضرباً وثلاثاً وثلاثين عروضاً(45)....

وهـذا يعنـي أن ألقـاب الزحـاف لكـل هـذه الصور ولغيرها ممّا قد يكون في الحشو، ستثقل كثيـراً علـى الـذاكرة، وسـتلفّ خاصـرة العـروض بأحمـال مـن الأثقـال، وقيـود مـن المصـاعب والأحمـال. ومـن عجيـب الأمـور أنَّ المصـادر القديمـة التـي بحثـت. فـي موضـوعات الأوزان، كالعقـد الفريـد، والعمـدة، والـوافي والقسـطاس والمعيـار، تبـدأ أبحاثهـا العروضـية بتعريفـات لا طائـل فيهـا، وتصـدم قارئهـا بقائمـة طويلـة، مـن ألقاب الشعر، ما أنزل الله بها من سلطان...

ولعلَّ هذه الأسطر المقتطفة من الصفحات (67-79) مـن كتـاب القسـطاس تبـيّن مـدى الغموض والعسر في أسلوب هذه الكتب عند تقديم علم العروض:".... وكل مصراع يستوفي دائرته فهو التام، وإذا لم يأتِ الانتقاص على جميع جزئه الأخيـر، فهـو، الـوافي، وإذا أتـى عليـه فهـو المجـزوء، وإذا أتـى علـى جـزأين منـه فهـو المنهوك.والبيت المعتدل الذي استُوفِيَ مصراعاه من خير خُلف بين أجزائهما. والمشطور: الذي ذهب شطره. والمخلَّع: مسدّس البسيط. والمراقبة بين الحرفين: ألاَّ يجوز سقوطهما معاً، ولا ثبوتهما معاً، كما في سبَبَيْ "مفاعيلن"، في المضارع...".

وقبل هذه الأسطر بسبع صفحات، يعرض شواهد البحور بزحافاتها المختلفة.

"..... وأقدّم قبل أن أسوقها (أي الشواهد) ألقاباً شتَّى لابدَّ من الإحاطة بها... ثمَّ تقدَّم الألقاب للزحافات في كل بحر من البحور".

لقد تمسَّك العروضيون برواية بعض الأبيات الشاذة والخارجة عن المألوف من الوزن العربي، وافترضوا لها عللاً وجوازات وهمية... "فمفعولات" التي جاءت في الدائرة، مكان "فاعلن" في السريع، و"مفـاعَلَتُنْ"، التـي جـاءت ثالثـة مكـان مفاعَلْـ =فعـولنْ فـي الـوافر تعـاملان وكأنهمـا تفعيلتـان أصيلتان، ثم يتوّهمون لهما الجوازات التي تردّهما، إلى "فاعلن ومفاعلْ (فعولن)". حين وضع "فاعلن" و"فعولن=مفاعَلْـ"، لعـروض السـريع والـوافر وضربهما. فوفّر على الدارس وقتاً طويلاً كان لابدَّ من بذله قبل أن "ينقش" في رخام ذاكرته، الألقاب المختلفة لزحافاتهما.

إن الصـعوبة التـي رافقـت التفسـيرات والشروح، لدوائر الخليل، وللمخالفات الشعرية التي لـم يقوَ نظـام الـدوائر، علـى حمايـة الخليـل مـن ارتكابهـا، هـي التـي دفعـت الكثيـرين، وبخاصـة المستشـرقين منـهم، إلـى محاولـة إيجـاد ضـوابط وقواعد جديدة وحديثة، بحسب زعمهم(45). غير أنهم، كما أزعم، لم يصلوا إلى شيء، من التوفيق واليسر في كلّ ما قالوا... لقد حاموا حول علم العروض، وأكثروا من الكلام في وصفه، والحديث عنه، لكنهم لم يدخلوا إلى أعماقه، فجهلوا كل ما يتصل ببنيته، وخصوصيته.

لابدَّ من إعادة النظر:

عرفنـا "مـن روايـة لابـن النـديم"، أنـه شـاهد جلـود معجـم فـي ألقـاب العـروض، لبـرزخ العروضـي، الـذي عـارض الخليـل وأبطـل دوائـره والكثير من ألقاب العروض. هكذا تقول الرواية . . كذلك ذكر لنا ابن رشيق، صاحب العمدة، أن ابن اسحق، الزجّاج، لاحظ اختلاف الناس في ألقاب الشعر، وزعم أن الخليل إنما "أراد بكثرة الألقاب، الشرح والتقريب، ثم يتابع فيقول:"إن الناس بعد الخليـل ألَّفـوا واختلفـوا حتـى وصـل الأمـر إلـى

الجـوهري (395هـ/1004م)، فبـيَّن الأشـياء وأوضحها في اختصار، وإلى مذهبه يذهب حذَّاق أهل الوقت وأرباب الصناعة(46)....".

نفهم من هذا كلّه: أن ألقاب الشعر وكثرتها، كانت في أكثر الأحيان، موضوع خلاف مع الخليل، وموضوع نزاع بين العلماء، لذلك صار من حقّنا أن نضع الأمور في نصابها، فنخلّص العروض من كلّ ما يمكن الاستغناء عنه من أنواع الزحاف، وذلك بعد العودة إلى المعلّقات وإلى دواوين أمراء الشعر العربي، لنستخلص ما استساغه الشعراء المطبوعون واستملحوه من الزحافات. فنرضي بذلك الشعراء، إذ نعرّفهم على المليح والصالح من هذه الزحافات فيستخدمونها، عند الحاجة، ويحمون ذاكرتهم وشعرهم من كل معرفة ليست مفيدة.

وقبل أن أقدم الصورَ المقبولة من هذه الزحافات، ليتمسّك بها الشعراء، رافضين كلَ صورَ أخرى، بينها المستقبح والمستكره، أتحدثُ قليلاً عن الإيقاع الشعري، في رأيي، لأبيِّن خطر التمادي في استخدام الرخص العروضية، والضرورات الشعرية (47)، في التخفيف من الرونق الشعري، وفي إضعاف موسيقا الشعر، حتى ليقرب من النثر.

كلمة في

إيقاع الشعر وموسيقاه:

ممّا يدلّ على سذاجة

العروض لدى كثير من العروض

بين النغم والإيقاع في الشعر

التي يسمعها من يقصد سوق ا

يكون دافع هذا العلم لدى الخلي

**** إن الذي سبّب وجود مخالفات في الأوزان هو النظام الذي اختاره الخليل، وماكان لهذه الدوائر أن تقدّم صورة أفضل لهذه الأوزان.***

الصفّارين، فسمع وقع مطارقهم على الطسوت، فأداه ذلك إلى تقطيع أبيات الشعر(48).

وبرؤية أعمق، جاء في مقابسات التوحيدي (-414هـ/1023م): "يقال ما الإيقاع؟ الجواب: فعلٌ يكيل زمان الصوت بفواصل متناسبة، متعادلة"(49).

وأكثر من كاتب أو باحث أو دارس، ممّن تصدّوا لموضوع الإيقاع الشعري، ربطوا بين التلوينات اللفظية وبين التناسب بينها في البيت الشعري، كما ربط الموسيقيون بين النقرات في أدوارهم والإمساك فيها، وبين الفواصل الزمنية المتناسبة في هذه الأدوار؛ لذلك يقول السيوطي (-911هـ/1505م) في المزهر: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع/. ولقوة هذا التشابه بين رموز العروض ورموز الإيقاع، وصف الكندي (-250هـ/864م)، السبب الخفيف في الإيقاع، فقال: نقرة وإمساك، ورمز له 0- (حركة وساكن عند الخليل 10) كما رمز للوتد المجموع (00-) وهو نقرتان وإمساك (حركتان وساكن عند الخليل 00/).

واسحق الموصلي (285هـ/898م)، عرّف الإيقاع بأنَّه حركات متساوية الأدوار، تضبطها نسبٌ زمانية محدودة المقادير على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، كل واحدة تسمَّى دورا.". وفي الفصل الثاني والثلاثين: من

قول مؤلفها ابن خلدون (-

)، أثناء حديثه عن صناعة

ـناعة في تلحين الأشعار،

ع الأصوات منتظمة معروفة....

، ذلك التناسب...".

المستشرقون والمتأثرون بهم من

، دارسو العروض من مصاعب

وض دوائره وكثرة ألقابه، لكثرة

**** الدعوة إلى الكتابة العروضية، ثم إلى ترميزها لتقيطع رمزها ليست سوى "بدعة" و"فذلكة" روّجت لها كتب التعليم المدرسية والجامعية.***

زحافاتـه، ظنّـوا أنهـم مطـالبون بتحـديث العـروض وإدخـال بعـض المصـطلحات الجديـدة علـى علـم العـروض، ممّـا لـم يـذكره الخليـل أو غيـره مـن القدامى، كمصـطلح النبـر، الـذي هـو فـي الشـعر الغربي، قوام الإيقاع فيه.

وإذا كـان كتـاب الأغـاني، قـد تحـدَّثَ عمّـا يشبه النبر، حين أشار إلى إشباع الألحان وتعديل الأوزان وتفخـيم الألفـاظ وتحسـين مقـاطيع الـنغم القصـار (50). ... فـإن العروضـيين القـدامى لـم يتحدثوا فـي الشعر، عمَّا يشبه النبر، وإن سمحوا بإشـباع المـيم والهـاء عنـد الحاجـة فيُضـاف إلـى حركتهما سكونٌ يتطلبه الوزن، كما طلبوا إشباع حرف القافية دوماً، لأن أوزان الخليل في الضرب لا تكون إلا منتهية بساكن: فعولن، فاعلن، فعلن، فاعلاتن... وهذه النون الساكنة في آخر التفعيلة، علامة على ضرورة الساكن في آخر كلمة القافية، فالعروض يعني بأصوات الحروف، لا بصورها.

ويعتقـد المستشـرق Weil، أن الخليـل كـان عارفاً، بأهميّة النبر، حين منع مسَّ المقطع في الوحـدة الصـوتية: عنـدما يسـبق السـاكنَ فيـه متحركان: فعو، مَفَا، مُفا، علا، علن.

لأن مثـل هـذا المقطـع فـي التفعيلـة هـو ركيزتهـا ومحورهـا، فـي البنـاء الإيقـاعي، للتفعيلـة (51).....

ومـع أن تعريـف النبـر، لـيس واحـداً عنـد المستشرقين والمتـأثرين بهـم، إلا أن هـؤلاء جميعـاً أجمعوا علـى أنـه نـوع من التّشديد الإيقاعي على مقطع صوتي في الكلمة.

ونظـن أن الكثيـرين مـنهم قـدأخطؤوا، حـين نظـروا إلـى النبـر علـى أنـه ضـرورة لتخلـيص عروض الخليل، مما هو فيه من نقص حجب عن العروضـيين سبل الوصـول إلـى الإيقـاع الشـعري، لأن الإيقـاع فـي الشـعر العربـي، لا يتـأتَّى مـن الإنشادوالتشـديد علـى المقـاطع الصـوتية، ومـد أصـوات الحركـات بالإلقـاء، دون أن تكـون هنـاك حروف مد.

إن الإيقاع في الشعر العربي آتٍ من ثماني التفعـيلات التـي وضـعها الخليـل مطابقـة لنظـام تتـابع مقـاطع البيـت الشـعري بحسـب بحـره، إنـه الخفـق والنـبض الـذي يعلـن صـوت الحيـاة فـي الشعر.

إن تفعـيلات الخليـل أشـبه بمفـاتيح الآلـة الوترية، فهي تشدّ الأوتار، وتتناغمْ بسحر عجيب مع تتابع إيقاعات المقاطع في كل وحدة صوتية مـن تفعـيلات كـل بحـر دون تفـريط بالزحافـات، ودون تطرّفٍ في استخدام الرخص العروضية.

وكما تدوس أقدام الراقص أقدام من يراقصـه، عنـدما يفقـد "التنــاغم"، بينــه وبــين الأصــوات الموسيقية التي تضبط حركة الأقدام وغير الأقدام من الجسد، وكما تتعثّر خطوات من يمشي على أنغام الموسيقا العسكرية حين يفقد "التناغم" بينـه وبـين هـذه الموسـيقا، كـذلك يثقـب آذان السـامع المرهفة، أيّ شعر اختلّ فيه الوزن، بخروج تفعيلة أو أكثر عن أصول ترتيب المقاطع الخليلية فيها، وكصـوت عودٍ تراخت أوتـاره، يـأتي الإيقـاع رخـواً مضطرباً، فيقرب بذلك من الكلام العادي. إن من يمـارس الـرقص يفهـم الطريقـة التـي يـتلاءم بهـا الراقصون مع أجسادهم. وإن موسيقا الشعر تتحقق عندما يكون الوزن متماسكاً ومشدوداً وسليماً خالياً مـن الجـوازات غيـر المليحـة والضـرورات المؤذيـة لسمع المتلقي فلا يلذّ بما يسمع.

وممـا يـدل علـى أهميـة الـوزن، أن الزجـل بأنواعه، حين يقرأ بأصول الوزن الذي يقوم عليه، يبدو ذا نغمٍ وإيقاع محبّبينْ ويقع في الآذان وقع الشـعر المـوزون، بينمـا هـو يفقـد هـذه الخاصـة، عندما يقرأ قراءة من يجهل ترتيب أوزانه وأصول إنشـاده، فيبـدو وكأنـه لـون مـن النثـر. وكـي يبقـى

إيقـاع الشـعر، لذيـذاً فـي الأسـماع، يجـدر بنـا أن نتقيّـد بـالوزن، وألاّ تكـون جوازاتـه إلا فـي مواقـع مستحبَّة فيـه كـالتي استخدمها أصـحاب المعلّقات وأصحاب الطبع من أمثال البحتري، وهأنذا أوجز مواقع الزحاف المستملح.

عودة إلى الزحاف:

والزحـاف فـي اللغـة: زاحـف زحافـاً وزحـف زحفاً، بمعنى مشى على ضعف...ثم استعمل في علم الشعر، بمعنى التغيير الذي يرخّص للشاعر فيه، في مواضع مخصوصة من الشعر، ويخاطب ابـن رشـيق الشـعراء بقولـه (52): "ولسْـتُ أحمـل أحـداً علـى ارتكـاب الزحـاف، وإلاَّ مـا خـفَّ منـه وخفـي... ثـم ينصـحهم إلـى عمـل الشـعر:".... بـالطبعِ، دون العـروض، لمـا فـي العـروض مـن المسـامحة فـي الزحـاف وهـو ممّـا يهجّـن الشـعر ويذهب برونقه...".

إن الزحـاف نقـص جـائز لا يخصّ موضـعاً من البيت. وقد لخّصناه بقولنا:

1 . يجوز في أيّ بيت من الشعر، حذف الحرف المقابـل، للحـرف السـاكن، فـي أي مقطـع، يسـبق السـاكنَ فيـه حـرفٌ متحـرِّك، أيَّـاً كـان موقعه من التفعيلة:

فَاْ، تُنْ، مُسْ، تَفْ، لُنْ، عَيـ(53).

2 . يجوز تسكين الحرف الثاني في البيت، عندما يقابل الحرف الثاني من مقطع يسبقُ الساكنَ فيـه ثلاثـة حـروف متحرِّكـة: مُتَفَـاْ، عَلَـتُنْ، فَعِلُنْ(54).

3 . أما المقطع الذي يسبق الساكنَ فيه حرفان متحرّكان، فإنَّه لا يجوز حذف حرف متحرِّك فيه: فَعُوْ مَفَاْ،(55). عِلاْ، عِلُنْ.....

4 . تفعيلـة العروض في البيت المصـرّع(56). تأخـذ صـورة تفعيلـة الضـرب ووزنهـا، وتـدلَّ على الصورة التي يجب أن يلتزم بها الشاعر في ضـرب أبيـات القصيدة كلّهـا، بينما تعود تفعيلة العروض إلى صورها المسموح بها.

5 . يجوز في تفعيلة الضرب وحدها، أكثر مما يجوز فـي غيرها، فيحذف من آخرها مقطـع كامـل: لُـنْ، تُـنْ، عِلُـنْ، لاتُ... فتـأتي : فعولن، فاعلاتن، متفاعلن، مفعولاتُ:

فعو، فـاعلا، مُتَفَـا (فَعِلا،مُتَفـا) مَفْعولا(57)، (معولا، مَفْعُلا)، مَفْعو، مفْعَلاتْ.

6 . كذلك يجوز حذف الساكن الأخير وتسكين المتحرّك قبلـه فـي "عِلُنْ" مِنْ "متَفاعلن" وفـي "مُسْـتفعلن" فتأتيـان : "مُتَفاعِـلْ، مُتْفاعـل"، و"مُسْتَفْعل، مُتَفْعِلْ"(58).

7 . يجوز في "فاعلن"، أن يـأتي فـاعلان (59) فــي مجــزوء الرمــل، و"مُسْـتفعلن"، تــأتي مستفعلانْ في مجزوء البسيط.

8 . ويجوز في "متفاعلن"، في مجزوء الكامل أن تأتي: متفاعلانْ، أو متفاعلاتُنْ(60).

أما الحذفان في مقطعين من تفعيلة واحدة: مُسْتَفْ، مَفْعو، عِيْلن، فَاْ(علا)تُنْ.

أو تفعيلتـين متجـاورتين: فـاعلاتُنْ فـاعِلُنْ، عندما يسبب هذان الحذفان تتابع أربع متحركات قبل الساكن، فأمر مرفوض، وقد أشار إلـى ذلك ابن عبد ربه، بمثل هذا الوضوح:

كـلّ زحــاف كــان فــي حــرفين

حــلَّ مــن الجــزء بموضــعين

ـف بـــالأجزاء

وهو يسمَّى أقبح الأسماء(61).

ـزول وهـو يقـبح

**** كان "الحلي الشاعر المحلّق واللغوي العالم والموسوعي الذي أضاء بثقافته عصوراً عمّقيها جهل الحكام وقلّ فيها من يرعى الابداع***

فحيثما كان فليس يصلح

ولأن الزحاف المزدوج، بمثل هذا القبح وهذا الاستنكار، فإننا ندعو إلى إلغائه، رحمةً بذاكرة الدارسين، وتخليصاً لعلم العروض من أثقال تكبّل حيويته وحريته.

لقد قدَّمنا وجهة نظرنا في إبراز العروض كعلم سهل ومحبّب، بعد إنقاذه ممّا علق به من معوّقات، ومنّفرات، ليقبل عليه الشعراء بشوق ويسر، على أن نحتفظ بالألقاب التي استخدمها العروضيون، في معاجم، تسهل العودة إليها كلّما احتجنا إلى تفسير ما غمض وصعب من هذه الألقاب في الكتب المختصة والقديمة.(62).

ثم كانت البداية الصحيحة: وفي مقدمة ما خلصنا إليه من نتائج الدراسة والبحث الطويلين للشعر العربي وإيقاعاته الموسيقية، أن الإبقاء على ترتيب أبيات البحر، كما جاءت في الدوائر، لا يؤدي إلاَّ إلى كلام كثير، دون تمكين الدارس من امتلاك هذا العلم، الذي عبث به العابثون، وتاجر به المتاجرون، حتى بدا في كثير من الأحيان، أشبه بسلعة للارتزاق، ووسيلة للتقرّب من الحكام، ومن يرجع إلى أسلوب شرح صور تفعيلات الخليل، في قسطاس الزمخشري مثلاً، يجد أكواماً من التفريعات، تقصم ظهر الدارس، حتى إن إحدى هذه التفعيلات تصل تفريعاتها إلى خمسة عشر تفريعاً... ويأتي هذا التصعيب بعد تقديم الزمخشري كتابه إلى الحاكم بمثل هذا القول:"وقد لاحت لي، ببركات الانتماء إلى حضرته، وميامين الانضواء إلى سدّته (عتبته) طريقة في باب العروض عذراء، ما أظنُّها، وطئت (سلكت) قبلي.....".(63).

ثم نسأل عن مكان تبرز فيه هذه الطريقة فلا نجده...

والحلّي، على ماقدَّمه من فضل، على علم العروض، عندما وضع وسيلةَ "منظومته"، التعليمية التي سيطرت على كل الوسائل، حتى على وسيلة الخليل، إلاَّ أنه لم يبلغ السبيل المنهجي الموصل إلى تسهيل تعليم العروض. أما نظرية الدكتور محمد طارق الكاتب، لتعليم التقطيع الشعري بالحاسوب، فإنها لمَّا تصلْ بعدُ إلى مجالها التطبيقي، ولا نحسبها ستصل، مادامت لاتخرج عن إسار مصاعب الدوائر ومخالفاتها، ولا تتخلص من زحمة الزحافات التي سببتها هذه الدوائر، ولا تحتاط لمواجهة بعض المواقع، التي يجب أن تشبع فيها الهاء والميم، وتخفف فيها "أنا" بحذف ألفها لتصير "أَنَ" كي يستقيم وزن الشعر العربي... فماذا يصنع قارئ، إذا صادف في أحد المراجع القديمة، حيث يكثر التصحيف والتحريف، بيتاً من الشعر، سقط منه حرف أو أضيف إليه حرف أو أكثر(64). وجاءت فيه "إن" مكان "إذا" أو خرج فيه الشاعر، بسبب الضرورة، عن القواعد والأصول. هذه الأسئلة وأسئلة أخرى كثيرة، تجول في الخاطر وربما في كثير من الخواطر، دون أن تلقى جواباً، لأن مابين أيدينا من وسائل ومن كتب في العروض لا تغني ولا تسعف أي سائل.

وأخيراً وجدْتُ "النظرية" انطلقت في محاولتي لإيجاد طريقة تعليمية تيسّر علم العروض، من مبدأ منطقيّ مقبول: وهو أن الوصول إلى فرضيّة الخليل الذي قادته إلى كشف "المقطعيّة" الشعرية، تقودنا، نحن أيضاً، إلى هذا الكشف، الذي استطاع به الخليل، دون إعلانه أن يضع "مفاتيح" بحور الشعر وتصنيفها، وبدا لي أنَّ الفرضية، كانت: العودة إلى هذا الشعر الذي قدَّم للخليل أسراره، والذي لابدَّ، أن يقدَّم لي أسراره، حين أطلبها بحسب نظرية علمية، وأزعم أنني كنتُ في الطريق الصحيحة إلى هذه الأسرار، حين استنبطت نتيجة لملاحظةِ وتأمُّلِ بدايات الشعر

حتّى أوّل ساكن في البيت، ثلاث صور لهذه البدايات، فكان هناك:

1 . الساكن الذي يسبقه متحرّك واحد: إنْ، لَوْ، بَعْ، يا، نا،قُمْ...

2 . والساكن الذي يسبقه متحرّكان: إذا، نُنا، نُغَذْ، بدا...

3 . والساكن الذي يسبقه ثلاثة متحرّكات: وَإِذا، وَشَدا، عَفْتِدْ....

وسمّيتُ، لتسهيل تقطيع الشعر، هذه الصور، مقاطع، وبهذه النتيجة التي قد تبدو "بسيطة"، وصلت إلى تقسيم أوزان الشعر السَّتةَ عشرَ، إلى ثلاث فئات بحسب بدايات تفعيلات الخليل، وهذه البدايات، أتت بأحد أنواع هذه المقاطع الثلاثة.

وهذا التطابق بين مقاطع الشعر ومقاطع التفعيلات، علامة على التوفيق في إيجاد هذه المقاطع، كما أنها توكيد آخر على أصالة علم العروض وعروبة مصادره.

وقبل أن أتحوَّل إلى المرحلة الثانية من مراحل، تأمّلِ وتحليل أسس بناء المقاطع في الشعر العربي، نظرت إلى مايمكن أن تصير إليه هذه المقاطع، في بدايات الشعر، من صور. بسبب الزحافات المسموحة فيها، فوجدت أن كل مقطع، يسبق الساكن فيه متحرّك واحد، ويقابله في بداية التفعيلة: فا، مُسْ، يجوز فيه، حذف الساكن، وهذا زحاف مستملح يكثر في الشعر، فتصبح تفعيلة: "فاعلاتن" بعد حذف ألف "فا": فَعِلاْتُنْ. وتصبح تفعيلة "مُسْتَفْعِلن"، بعد حذف السين من "مُسْ، مُتَفْعلن".(65). وهاتان التفعيلتان، بين تفعيلات الخليل، وحدهما تبدآن بمتحرّك وساكن، لذلك يسهل علينا الآن، أن نضبط صور المقطع الأول، في هذه الصور.

الفئة (أ) : مقطعها الأول: فا، مُسْ

الفئة (ب): مقطعها الأول: فعو، مُفا، مَفا، مُتَفْ

الفئة (ج): مقطعها الأول: مُتَّفا، فَعِلا،

وبهذه النتيجة الهامَّة جدَّاً، أصبحنا نعرف، بكل ثقة، أن المقطع الأول في البيت الشعري، يحدِّد "الزمرة"، التي ينتمي إليها، هذا البيت.

كما نعرف التفعيلة الأولى، في هذا البيت، فلمقطع المتحرّك والساكن، بدايتان: هما: فاعلاتن، أو مُسْتَفْعِلُن، ولمقطع المتحرّك والساكن. بداية واحدة، كي يكون أحد البحور المبدوءة بـ"مُسْتَفْعِلُن"، بعد حذف السين من أصواتها، وهذه البداية هي "مُتَفْ"وتتمتها "علن"، وإلاَّ، فإن التفعيلة هي "فعولن"، أو "مُفَاعَلَتُنْ". أو "مَفَاعيلن". ولمقطع ثلاثة المتحرِّكات والساكن، بدايتان في "مُتَفاعلن"، أو "فَعِلاتُن". . أصلها: فاعلاتن . ومجموعة البحور التي تبدأ بـ"فاعلاتن"، "فَعِلاَتُنْ". . لنقل مجموعة الخفيف . هي:

1 . الخفيف:

يا خفيفاً خفَّتْ بهِ الحركاتُ

فاعلاتن، مُتَفعلن، فاعلاتن.

**** إن أهل العروض مجمعونعلى أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع.***

2 . الرمل:

ترويهِ الثقاتُ

اعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن

عندي صفات

فاعلاتن، فاعلن، فاعلاتن.

4 . المقتضب: . وهو مجزوء دوماً ..

اقتضب كما سألوا:

(مَفْعُلات) = فاعلاتُ مفتعلن

ومجموعــة البحــور التــي تبـدأ بــ"مُسْتَفْعِلُن، مُسْتَعِلن . بحذف الفاء منها . لنقل عنها: مجموعة البسيط . هي:

1 . البسيط:

إن البســيط لديــه يبســط الأمــل

مُسْـتَفْعِلُن، فــاعلن، مُسْـتَفْعِلُنْ، فَعِلُــنْ

2 . السريع:

بحــــر ســـــريع مالــــه ســــاحل

مُسْــــتَفْعِلُنْ، مُسْــــتَفْعِلُنْ، فــــاعلن.

3 . الرجز :

فــي أبحــر الأرجــاز بحــر يســهل

مُسْــتَفْعِلُنْ، مُسْــتَفْعِلُنْ، مُسْــتَفْعِلُنْ،

4 . المنسرح:

مُنســـرحٌ فيــــه يُضْــرَبُ المثــلُ

مُسْــــتَفْعِلُنْ، مفعــــولاتُ مُفْــــتَعِلن

5 . المجتَث:

إن جُثَّــــــــــتْ الحركـــــــــات

مُسْــــــــــتَفْعِلُنْ، فــــــــــاعلاتن

وبتأمل دقيق، نلاحظ أن المقطع الثاني، بعد "فا" هو دائماً بمتحركين وساكن "علا" . لا يجوز أن يحذف منها حرف . بينما المقطع الثاني بعد "مُسْ. هي تَفْ . ولأنها بمتحرك وساكن يجوز حذف الفاء . وبحذف الفاء، يصير مابعد مُسْتَعِلنْ أي أننا وجدنا السبيل إلى التمييز بين المجموعتين، فبالمقطع الأول "مُسْ، فَا"، أخرجنا من الاحتمالات نصف البحور ، والآن بالمقطع الثاني، تخرج نصفاً آخر ، ويصبح القانون الأول في النظرية:

1 . كل بيت من الشعر، مقطعه الأول، من نوع المتحرّك قبل الساكن، هو حتماً من مجموعة الخفيف، وتفعيلته الأولى، هي "فاعلاتن"، أو من مجموعــة البســيط، وتفعيلتــه الأولــى هــي: "مُسْتَفْعِلن"، أو "مُسْتَعِلُن". فإذا جاء المقطع الثاني بمتحركين وساكن، يقابل "علا"، حكمنا بأن البيت من مجموعة الخفيف، وأنه الخفيف أو الرمل أو المديد، وهو من المقتضب إن كانت تفعيلته الثانية "مُسْتَعِلُن = مفتعِلُنْ". وإلاَّ فهو حتماً من مجموعة البسـيط: وأنــه البسـيط أو السـريع، أو الرجـز أو المنسرح. وهو المجتث إن جاءت تفعيلته الثانية: "فاعلاتن، أو فعِلاتن".

وبأسلوب المقاطع نفسه، نصل إلى وضع البيت في وزنه وبحره . ففي زمرة البسيط، مثلاً، تتشابه في الرجز والسريع التفعيلة الثانية، إنها مُسْـتَفْعِلُنْ. بينمـا الثانيـة فـي البسـيط فـاعلن، أو فعِلُـنْ، وفـي الحـالتين، لا تلتقـي مسـتفعلن، مـع "فعِلُـن"، ويختلـف مقطعهـا الثـاني دائمـاً، مـع "فاعِلُنْ"، أما التفعيلة الثانية عندما تأتي "فاعلن"، وبعـدها مُسْـ، فـإن ذلـك يعنـي أنهـا تختلـف عـن مفْعُلاَت = فاعِلُنْ + تُ لأن "تُ" لا تقابل "مُسْ"؛ لذلك يتبيَّن لنا أنه ليس من المنسرح . مفعولات في المنسرح، يجوز بحذف الفاء، الثاني الساكن، أن تصير "معولات . وفي هاتين الحالتين، لا تتفقان مـع "فـاعلن"، فـي المقطـع الثـاني فيهمـا، وبحـذف "الـواو"، مـن "عـو" تصـير مُفْعُـلات = فـاعلن + تُ... وإذا كان البيت من زمرة الخفيف، وجاءت مقاطع تفعيلته.

الثانية: بتتابع مقطعي "مُتَفْ عِلُنْ"، أو مقاطع "مُسْتَفعِلُنْ"، كان من الخفيف وإلاَّ فهو حتماً من الرمل، أو المديد، وفيهما تتكرر التفعيلة الثانية، لكن الثالثة هي التي تحدِّد البحر . . قلنا إن التفعيلة نفسها. تتكرر ، بعد الأولى، في الرمل والمديد، لأن مقاطع: فاعلات، أو فعلاتن، تتتابع فيهما، ففي الرمل: فاعلاتن = فاعلن + فا في المديد .

** إن ألقاب الشعر وكثرتها، كانت في أكثر الأحيان ، موضوع خلاف مع الخليل وموضوع نزاع بين العلماء*

2 . ثمَّ، وضعنا القانون الثاني، من النظرية فقلنا:

كل بيت من الشعر، مقطعه الأول، بمتحرِّكين، وساكن، . يقابل "مُتَفْ" هو حتماً من مجموعة البسيط، إذا جاء مقطعه الثاني بمتحرِّكين وساكن . يقابل "عِلُنْ" تتمة "مُتَفْ" . حذفت السين من مستفعلن في هذه المجموعة، فصارت: "مُتَفْعِلُنْ" . وإلاَّ فهو حتماً من مجموعة الطويل: وتفعيلته الأولى : فعولن أو فعولُ في المتقارب والطويل. ومُفاعَلَتَنْ. أو مُفاعلْتن . يجوز تسكين الثاني المتحرِّك في: ...... "عَلَتْن". في الوافر .، ومفاعيلن أو مفاعيلُ في الهزج، والمضارع. وهأنذا أعرض تفعيلات بحور مجموعة الطويل...

تاركاً للقارئ فرصة الكشف عن علاقات مفيدة في تحديد بحر البيت حين يكون من هذه المجموعة . يرجع إلى كتابنا: نظرية في علم العروض وتعليمه، وإلى كتابنا خلاصة تطبيقية في العروض. .

1 . الطويل:

طويـل لــه دون البحـور فضـائل

فعولن مفـاعيلن فعولن مفـاعيلن

2 . المتقارب:

عـــن المتقـــارب قـــال الخليـــل

فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن

3 . الوافر :

بحـــور الشـــعر وافرهـــا جميـــل

مفـاعلَتن، مفـاعلَتن، مفاعلْــ =فعـولن.

4 . الهزج:

علــــى الأهـــزاج تســـــهيل

مفــــــاعيلن مفــــــــاعيلن

5 . المضارع:

تعـــــــدّ المضـــــــــارعات

مفاعيــــــــــــلُ فــــــــــاعلاتُن

من .

أساليب الكشف عن بحر البيت:

مُفَا، موجودة في البدايات كلها: فعو = مفا . لكنَّ "عَلَتَن"، لا يمكن أن توجد خارج الوافر إلاَّ إذا جاءت: فعولُ فَعُوْ، أو فعولُ مفا: لكن المقطع الذي يليهما هو "عِيْ" في الطويل،

"ولن". في المتقارب، بينما هو "مفا" في الوافر، وهكذا تقل الاحتمالات، فيسهل تحديد بحر البيت وملاحظة أخرى هي: أن "فَعُوْلُنْ مفاعي =فعولن فعولن"، لكن المقطع الباقي من يل . هي "لن" بينما تأتي بعد " وهكذا يكون تمييز المتقارب ذكاء أن يقول قائل: إذا جاءت "فعولن" أو جوازها "فعولُ" . كن من "لن"ـ: مفاعيلن(66). من الطويل . إنه التحليل ب غير المسؤول . أمَّا القانون ، فقد كان:

* *أجمع المستشرقون على أن النبر نوع من التشديد الإيقاعي على مقطع صوتي في الكلمة.*

كل بيت يبدأ بثلاثة متحركات قبل الساكن . يقابل مُتَفا . ثم يأتي مقطعه الثاني بمتحركين وساكن . يقابل "عِلُنْ" تتمة "مُتَفا"، هو حتماً من بحر الكامل، وتفعيلته الأولى: "مُتَفاعلن"، . مُتَفا+علن .. وإلا فهو من "المحدَث".

وتفعيلته "فعِلن" إذا جاء بعدها مقطع بثلاثة متحركان وساكن، أو تفعيلتان بأوزان "فَعِلُنْ، فعْلن". أو من مجموعة الخفيف، وتفعيلته الأولى: "فَعِلاتُنْ"ـ. سبق لنا أن شرحنا الأساليب المتبعة

لوضعه في بحره . ومن نتائج التحليل والتركيب في تقطيع الشعر، أننا نستطيع القول بثقة:

القصيدة التي تبدأ بـ"مُسْتفعلن"= مُتْفاعلن، هي من بحر الكامل، إذا جاء أي شطر في القصيدة بثلاثة متحركات وساكن . يقابل مُتَفا . وهي حتماً من مجموعة البسيط، إذا جاء أيَّ شطر فيها مبدوءاً بمقطع المتحركين قبل الساكن "مُتَفْ". . مُتَفاعلن بجواز تسكين المتحرك الثاني تصير مُتْفَاعلن = مُسْتَفْعِلُنْ.

نكتفي بهذا القدر ممّا قدّمناه، عن علم العروض، لقد حللنا "لغز الدوائر"، وكشفنا أسرارها، لأول مرة بعد طول الانتظار، وعرضنا صورة مثالية للزحافات المستملحة، وأغنينا الدارسين، في مختلف مواقعهم، عن الترميز والكتابة العروضية، وما شابه ذلك، بتقديم نظريتنا، في فنّ تقطيع الشعر، وسلامة قراءته، والاعتماد على أسلوب المقاطع...

وأعفيناهم من "صخرة" سيزيف، حين نفينا عن ذاكرة الدارس، كل الألقاب الشعرية التي كانت تلقي أثقالها فوق رأسه، لا يكاد يتذكرها حتى ينساها، ثم يعود إليها ليتذكرها.

فلا يلبث أن ينساها... تماماً كما كان يفعل سيزيف، يحمل الصخرة إلى فوق، ثم تسقط إلى تحت، فيعيد حملها، ثم تعيد سقوطها.

❑

▪ الهوامش والمراجع:

(1)- لبهاء الدين محمد الأبشيهي (830هـ/1446م)، كتاب بهذا العنوان.

(2)- يرجع إلى الصفحات من (10-28)، من كتاب النحو العربي للدكتور مازن مبارك (دار الفكر، ط2 1391هـ/1971م).

(3)- ص 34 من المصدر السابق: "فمن قائل، إنَّ علىَّ بن أبي طالب هو الذي أوعز إلى أبي الأسود بوضع النحو، ومن قائل، إنه عمر بن الخطاب، ومن قائل: إنه زياد بن أبيه... ومن قائل: إن ابنة أبي الأسود قالت لأبيها: ما أحسنُ السماءِ... فقال لها: نجومُها، لظنّها تستفهم.... وقيل سمع قارئاً يتلو، ﴿إنَّ الله بريءٌ من المشركين ورسوله﴾، وهذه الأسماء وغيرها تتكرر في كتاب "نشأة النحو"، لمحمد الطنطاوي (دار المعارف 1399هـ/1971م)، ص 16-31. ويقول أستاذنا المرحوم سعيد الأفغاني في كتابه، "أصول النحو"، ص 6: "ويعتبر اللحن، الباعث الأول على تدوين اللغة وجمعها، وعلى استنباط قواعد النحو وتصنيفها...".

(4)- يرجع إلى وفيات الأعيان لابن خلكان(981هـ/1282م)، ج6، ص 246، ويروي محمد الطنطاوي قصة هذا التنقيط، في ص 31، من "نشأة النحو"، . ويروي د.مازن مبارك القصة نفسها، ص12، من كتابه "النحو العربي": جيء بكاتب من قريش، لأبي الأسود، فقال له: إذا رأيتني قد فتحت فمي بالحرف، فانقط نقطة على أعلاه، وإذا كسرْت فمي فاجعل النقطة تحت الحرف، وإذا ضممت فمي فانقط نقطة بين يدي الحرف، فإن اتبعْت من ذلك، غنَّةً، فاجعل النقطة نقطتين، ففعل. وردت القصة ص 60 من الفهرست لابن النديم، ويقول ياقوت (-626هـ/ 1228م)، في ترجمة "أبي الأسود": "..... الأكثر على أنَّه أول من وضع العربيَّة، ونقَّط المصحف...".

ويكرر الطنطاوي قول ياقوت الحموي، ص 33، من كتابه، "نشأة النحو"، فيقول: "هو أول من ضبط قراءة المصحف بالتنقيط..."، وكذلك يفعل إبراهيم مصطفى في كتابه: "إحياء النحو". فيقول ص 10: "وكان ضبط كلمات القرآن، بنقط يكتبونها في آخر الكلمات، تدلُّ على حركاتها...".

(5)- حصل إلباس بين رموز الإعراب التي وضعها الدؤلي، وبين رموز الإعجام . تنقيط الحروف .

ولم تعد القراءة بسبب ذلك أمراً يسيراً.

(6)- تلقّى الخليل العلم عن أبي عمرو بن العلاء (-154هـ/770م)، وعيسى بن عمر (-149هـ/766م)، وغيرهما. ثمَّ رحل إلى البوادي البعيدة، حيث الأعراب، غير المختلطين بالأعاجم، أو الذين لم تفسد سليقتهم لمجاورتهم هؤلاء الأعاجم بعد الاختلاط بهم، وعندما أعجب الكسائي (-189هـ/804م)، بالخليل سأله: "من أين أخذت علمك هذا؟ قال من بوادي الحجاز ونجد وتهامة. يرجع إلى ص 77 وص 115 من كتاب "نشأة النحو" لمحمد الطنطاوي.

(7). لقّب بالرؤاسي لكبر رأسه، وإليه يرجع بدء النحو دراسةً وتأليفاً، وكتابهُ "الفيصل"، استعان به سيبويه، كما استعان البصريون. يرجع إلى ص 115، من المصدر السابق، للطنطاوي. مات أيام الرشيد، ومات الرشيد (193هـ/809م).

(8)- يقول د.شوقي ضيف في الصفحة (ألف) من مقدمة كتاب: "الإيضاح في علل النحو" . للمبارك ط2/1982 القاهرة . "غير أنَّ تلميذه سيبويه، ألّفَ على هدى، إملاءاته "الكتاب"، فأحاط فيه بأصول النحو وقواعده كافة....".

(9). مِنْ مَعاني كلمة "سيبويه"، رائحة التفاح...

(10). وضمَّ "كتاب سيبويه"، فيما ضمَّ آراء حبيب بن يونس (-180هـ/796م)، وغيره من علماء المرحلة. وفي كتاب د.حسين نصار عن حبيب بن يونس . ط1968 . جاء ص 34: "قال أبو عبيدة: اختلفت إلى حلقة حبيب بن يونس أربعينَ سنة، أملأ كل يوم ألواحي من حفظه. كذلك كان تلامذة حلْقة الخليل يفعلون.

(11). بلغت شواهد كتاب سيبويه، ألفاً، وقد نسبها إلى أصحابها الجرمي (-225هـ/839م)، . قيل المازني (249هـ/863م)ـ وزاد على الألف خمسون شاهداً، غير منسوبة. وقيل إن الأخفش، أول من قرأ الكتاب على سيبويه، وانتفع بقراءته له كثيراً، حتى إنه قرأه سرّاً على الكسائي (189هـ/804م)، بخمسين ديناراً، وقيل لأهمية الكتاب، حتى عند الكوفيين، مات الفرّاء (207هـ/822م)، . وهو كوفي آخر . والكتاب تحت وسادته، . جملة المازني ترد ص 77 من كتاب الفهرست لابن النديم..

(12)- يذكر ابن خلكان في وفيات الأعيان ج2 ص 246، كتاباً في "النقط والشكل"، كذلك يذكر له كتاباً في "العروض" وآخر في "النغم"، ويضيف ياقوت إلى الخليل كتاب "الإيقاع"، وعنه نقل "بروكلمان" (1956م/1376هـ)، لكتابه: "تاريخ الأدب ج2 ص 124"، . ص 53 في الفهرست لابن النديم، جاء ذكر كتاب في النقط للخليل: .

(13)- القليلون من القدماء، قبلوا بهذه التسمية. وابن رشيق (464هـ/1071)، في عمدته ص 100، يبيّن موقف الجوهري (395هـ/1004م)، فيقول: "يرى أنه مقلوب عن دائرة المتقارب، وهو الذي يسميه الناس: "الخبب"، بينما الشنتريني (550هـ/1155م)، يضعه في كتابه "المعيار"، ص 17، في دائرة "المتفق"، مع المتقارب، باسم "المتدارك"، ويقول ص 84: ".... وقد ذهب غير الخليل إلى أنه مستعمل، ويسمَّى: المخترع، والخبب، وركض الخيل، وليس عند الخليل، شعراً، ويروى أنه نصَّ على طرحه.

(14). ابن الحجَّاج. أحد الصعاليك. (-90هـ/708م)، يذكر بأن السليقة هي ضابطة الأوزان، قبل الخليل، قال: قد كان شعر الورى صحيحاً، من قبل أن يخلق الخليل. وهذا الكلام القليل، بيّن أنَّ الشعر هو الذي دلَّ الخليل إلى أسراره، لا علوم الأمم الأخرى ولغاتها.. ومن غير المعقول أن نتصوّر العرب في صحاريهم وبواديهم، تعلموا أصول شعرهم، ممّن لا يمتّون إلى شعرهم بصلة.

ومن أقدم القائلين بتأثّر الخليل باليونان، الصفدي (-764هـ/1362م)، فقد ذكر في شرحه للامية العجم، ص30، أن الخليل اطّلع على مقاييس الشعر اليوناني، ويروى أن للبيروني (-440هـ/1048م)، قبله نصَّاً جاء فيه أن قواعد

العروض العربي واليوناني ترجع إلى أصول سنسكريتية، وأن الخليل قد اطَّلَعَ على هذه الأصول قبل وضعه العروض. وقد ذكر الدكتور صفاء خلوصي في كتابه: "فن تقطيع الشعر". . ط بغداد 1964م . أنَّه قرأ هذا النص. ولأن الخلوصي قبل بتأثُّر الخليل وإفادته من العرض السنسكريتي، انتقل من القول: إن الخليل أحد عباقرة الدنيا، إلى القول في المقدمة التي وضعها لكتاب "القسطاس". لجار الله الزمخشري (538هـ/1143م)، تحقيق الدكتورة بهيجة الحسني . ط/بغداد 1968م .: "فليس قليلاً أن ينقل عبقريّ نابه، نظاماً وأسلوباً من البحث من لغة أجنبية، ويطبّقه على لغته، ويتوصل إلى نتائج باهرة" . يرجع إلى ص 460-464 من كتاب "فن التقطيع الشعري" . مكتبة المثنى، بغداد، 1964م . وكتاب "موازين الشعر العربي"، باستعمال الأرقام الثنائية "للدكتور محمد طارق الكاتب . مطبعة مصلحة الموانئ العراقية (1391هـ/1971م)، هامش ص 38. وأنَّه لمن العجيب أن يرجع الباحث خالد محيي الدين البرادعي إلى ماكتبه البيروني، فيكتشف أن من يقول ما قاله الخلوصي، يأتي بعكس ما يريده البيروني، الذي يؤكد: "أن الهنود هم الذين قلَّدوا الخليل حين صوروا المتحرك والساكن، شبه ما صوره الخليل . الموقف الأدبي دمشق 1990 العددان 225 و226 ..

وكل ما يقال عن التأثر بالفرس أو السريان، هو نتيجة الشعور بالنقص، والجهل بخصيصة اللغة العربية البنيوية، التي أبرزها الشعر العربي، قبل الفرس والسريان. . اللغة السريانية مثلاً: تسمح للشاعر أن يبدأ بساكن وأن يجاور بين ساكنين، مع العلم أنه لا أهمية للسكون. في هذا الشعر، والشعر الفارسي جاء متأخراً عن زمن الخليل، وكثير من أنماطه يحمل اسم بحور الخليل ..

(15)- يرجع إلى، مقدمة كتاب محمد طارق الكاتب: "موازين الشعر العربي....". ص11، وص16 (ط/بغداد 1391هـ/1971م)، وإلى كتاب الشعر للدكتور جميل سلطان ص 5 (ط/دمشق/1970)... وإلى مقال طه الراوي في مجلة الرسالة عدد 523 سنة 1943 ص 550 ..

(16)- لقب الشطر الأول من البيت: الصدر، وآخر تفعيلة فيه، لقبها "العروض"، والشطر الثاني من البيت، لقبه "العجز"، وآخر تفعيلة فيه، لقبها "الضرب"، وتفعيلات الشطرين، قبل العروض والضرب، لَقَبُ مكانها: الحشو.

(17)- يرجع إلى مقدمة كتاب محمد طارق الكاتب: "موازين الشعر العربي...."، ص16 . فيها آراء للدكتور إبراهيم السامرائي (رئيس قسم اللغة العربية، في كلية الآداب . بغداد)، وإلى ص 53، من كتاب "العقد الفريد"، يقول ابن عبد ربه: (328هـ/939م): "واختصرت المثال الثاني في الجزء الثاني، في ثلاث وستين قطعة على ثلاثة وستين ضرباً ....". وذكر التبريزي (502هـ/1108م)، صاحب الوافي، عدد الجوازات في تغيير صور التفعيلات، فبلغت لديه العدد السابق نفسه (ص34)، أما الشنتريني صاحب المعيار (-550هـ/1108م)، فيراها ص 13 ثلاثاً وثلاثين عروضاً واثنين وستين ضرباً دون المتدارك، أما عند الأستاذ محمود فاخوري، فقد جاءت في "سفينة الشعراء". صفحة 110 و120، ثمانية وستين ضرباً وستًّا وثلاثون عروضاً... ويبدأ الزمخشري حديثه في "القسطاس"، تحقيق د.قباوة . ط1- 1979 حلب . من أساس الشعر ص 25-66، وعن أسبابه وأوتاده، ثم يشرع بتفريع تفاعيل الخليل إلى صورها المختلفة، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل، وأسماء هذه الزحافات والعلل... فلِـ "مستفعلن"، مثلاً: أحد عشر فرعاً: المخبون والمطوي والمخبول والمكفوف والمشكول.... ولِـ "متفاعلن"، خمسة عشر فرعاً... وتتوالى الألقاب، وبعضها ألقاب غريبة، يدل كثير منها عمَّا يستقبح من صور الإنسان والحيوان.... فيضيق بهذا التفريع صدر الدارس.

(18). ص 16 من المصدر السابق.

(19)- يرجع إلى مقال الباحث "مسلك ميمون"، في مجلة الفكر، سبتمبر سنة 96 ص 187-190-.

(20)- ترجمة: د.منجي الكعبي (الهيئة المصرية للكتاب)، يرجع إلى مجلة، "أخبار الأدب"، 24 نوفمبر 96...

(21)- من أمثال الدكتور شكري عواد ومحمد عوني عبد الرؤوف وسيد البحراوي والدكتور إبراهيم أنيس، والدكتور كمال أبو ديب وغيرهم...

(22). في كتاب "الصاحبي"، ص 10، لابن فارس (-395هـ/1004م)، قول هام: "إن العربية والعروض كانا معروفين قديماً، ثم أتت عليهما الأيام وقلاً، جاء أبو الأسود فجدَّد العربية، وجاء الخليل فأحيا العروض..".

(23). التفعيلات لأنها تتضمن جميعها حروف "فعل"، . لكن الدكتور إبراهيم أنيس، في دراسته "الموسيقا الشعر"، يخلص إلى نتائج مخالفة، لما نقول، فيقول (ص47): "ولكنه قد نهج في عروضه، نهجاً خاصاً، غير مؤسّس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية، وأننا حين نحلّل ما سمّاه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي يخضع لها، يصطدم بأمور متناقضة...". يرجع إلى ص 89 من كتاب: "ابن فارس الرازي، تأليف الدكتور محمد مصطفى رضوان، دار المعارف ..

(24). رتّبنا التفعيلات بحسب الابتداء، بالمتحرك قبل الساكن، وبالمتحرِّكين قبل الساكن، وبثلاثة المتحركات قبل الساكن. وممّن حاول أن "يستدرك"، على الخليل تفعيلتين هما: "مستفع لن، وفاع لاتن"، الشنتريني من القدماء، ومن المحدثين السيد أحمد الهاشمي . ص 7 من ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، دار الكتاب العربي، السنة غير مذكورة . والدكتور عبد العزيز عتيق . ص 20 من كتابه علم العروض والقافية ط1967 بيروت . وبأسلوب الطلاسم يعقد الشنتريني فصلاً، ص 14، من المعيار، تخلص حساباته فيه: "..... فصار الجميع أحد عشر جزءاً، واحد منها مهمل والباقي مستعمل...".

(25). ص100 من العمدة، يرد مثل هذا القول: "ذكر الزجاج أن ابن دريد (-321هـ/932م)، أخبره عن أبي حاتم (-250هـ/864م)، عن الأخفش (-215هـ/830م)، قال: سألت الخليل... ثم يذكر جواب الخليل عن سبب التسمية للبحور جميعاً...

(26)- من ص 53 -89 ج4 . ط/ القاهرة 1935 .

(27)- ص 99 من كتاب العمدة . ط1 1403هـ/1983م . "أول ما خالف به الخليل أنه جعل التفاعيل سبعة، بحذف "مفعولات".

(28). ص 107 من كتاب "الفهرست" لابن نديم . دار المعرفة، بيروت: 1398هـ/1978م. .

(29). يذكر ابن النديم ص 78 أنه كان للأخفش كتاب في العروض وللجرمي (-225هـ/839م)، كتاب في العروض (ص84). وللمازني (-249هـ/863م)، كتاب في العروض (ص85)، وللمبرد (-285هـ/898م)، كتاب في العروض (ص87). وللزجاج (-311هـ/923م)، كتاب في العروض (ص91)، ولابن درستويه (-330هـ/941م)، كتاب جوامع العروض (ص94)...

(30). العمدة ص 63 . ج4 ط/القاهرة 1935 .

(31)- ص 14 من معيار الأشعار . تحقيق محمد رضوان الداية . 1388 هـ/1968 بيروت.

(32)- يرجع إلى عالم الفكر سبتمبر 96 "النصف الثاني من الصفحة 199".

(33). ص 63 و66 من كتاب العقد الفريد، لابن عبد ربه.

(34). ص 63 و66 من كتاب العقد الفريد، لابن عبد ربه.

(35)- ص 11 من مقدمة الشاعر مصطفى جمال

الـدين، لكتـاب "مـوازين الشـعر العربـي...."، لمحمد طارق الكاتب.

(36). ص 10 من طبعة حلب 1390هـ/1970م.

(37). مجلة التراث عدد 13 و14 سنة 1984، روى القصتين ابن خلكان ج5 ص 207 وص 208. ـ ولماذا لا نقول : حصلت له هذه الحادثة لأنه كان ذا فاقة، على حين أن الناس انتفعوا بعلمه، ولأنه كان زاهداً رفض دعوة والي الأهواز سليمان ابن عم العباس السفاح، له لتأديب أولاده، وممّا قاله في أبيات أجاب بها، سليمان:

أبلـغْ سليمانَ أنـي عنـه فـي سعةٍ

وفـي غنـى، غيـر أنـي لسـت ذا مـالِ

(38). ويرجع إلى كتاب "حبيب بن يونس للدكتور حسني نصار"، القاهرة 1968م، لمعرفة قدر حبيب.. ..

(39). ص 20 و55 ففي كتاب جامعي للدكتور عبد العزيز عتيق . ط2 بيروت 1967 . وكتاب العروض المقرر تدريسه في تونس، لنور الدين صمود 1987م. ص 14 و15 و16، وكتاب العروض لوزارة التربية في سورية، وكتاب سفينة الشعراء لمحمود فاخوري . ط2 . 1974 حلب . ص12.....

وكتاب العروض الواضح لأميل عبيد . ط1 1952 . ص 12 ويعرض صورة ثانية للترميز ص 13 . "للمتحرك" و. "للمتحرك والساكن". ...

(40)ـ الوافي ص 196، يقول التبريزي: ثم سكنوا العين وسمّوه الغريب، والمشتقّ والمتّسق وركض الخيل، وقطر الميزاب.... ثم يقول: إن شئت قطّعته على ثمانية أجزاء "فَعْلن"، وإن شئت جعلت تقطيعها على أربعة أجزاء "مفْعولاتن".

(41). وقال نور الدين صمود ص 15 . كتابه مذكور قبل أربعة أسطر . ويقطّع بعض العروضيين "فاعلاتن، ومستفعلن"، هكذا: فاع لاتن ومستفعِ لن، لأسباب عروضية يطول شرحها! ...

(42). يذكر ميزان الذهب للسيد أحمد الهاشمي . دار الكتاب العربي . سورية. السنة غير مذكورة . ص 139. هذه البحور الستة ويقدم نماذج من الشعر منظومة على هذه الأوزان.

(43)ـ ينظر إلى الصفحة 621 و622 من ط1، صادر 1962 بيروت . 1382هـ . وجاء المحدث، وجاء بعد تسميته القول: ويسمّى الخبب والخلع وطرد الخيل...

(44)ـ ص 36 من كتاب الوافي وص 54 . من ج4/ط 1935 . من العقد . وص 120 . في سفينة الشعراء يأتي العدد 68 ضرباً و 36 عروضاً.

(45). يرجع إلى الإشارة رقم 18.

(46). يرجع إلى الإشارة رقم 27، وإلى ص 114، من ج1، العمدة . ط 1934هـ/ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ..

(47). الضرائر يراها الزمخشري عشراً، وبعضهم يراها مئة. وللزمخشري ص 50 من كتابه المفصل، حديث عن الشؤون الصوتية.

(48)ـ تحدث الزمخشري باختصار إلى الضرائر والمستقبح منها والوسط. وص 118 من العمدة: ومن الزحارف . وهو ضرورة . المستكره: "قبيح مردود"، لا تقبل النفس عليه، لقبح الخلق واختلاف الأعضاء في الناس وسوء التركيب، مثاله قصيدة عبيد المشهورة: أقفر من أهله ملحوب.

فإنها كادت تكون كلاماً غير موزون: "ـ في الهامش وفيها يقول أبو العلاء المعري.

وقـد يخطـئ الـرأيَ امـرؤ حـازم

كما اختلَّ في نظم القصيد عبيد.

وفي كتاب سيبويه ج1 من ص 26-32 يقول سيبويه مظهراً سخطه على الشعراء الذين أكثروا منها:"وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون له وجهاً...".

(49)ـ ينظر إلى الصفحة 193 من المقابسات (المختار من التراث العربي: 30 مختارات،

د.إبراهيم الكيلاني).

(50)ـ ص197 من عدد سبتمبر من عالم الفكر 1996.

(51)ـ ص197 من عدد سبتمبر من عالم الفكر 1996.

(52)ـ ينظر إلى ص 113 من العمدة ج1 وإلى ص 128- وص 129.

(53)ـ لكلّ حذف من هذا النوع، اسم بحسب موقعه: فحذف الثاني: الخبن، والرابع، لقبه "الطي"، والخامس: "القبض"، والسابع "الكف"، وهو حذف لا يرضي الخليل: "وكفُّكَ للطويل، فدتْكَ نفسي، قبيحٌ ليس يرضاه الخليل. يرجع إلى ص 63- 75 من كتابنا: "نظرية في علم العروض وتعليمه".

(54)ـ جاء ص 119 من العمدة ج1 عن الخرْم: "وأكثر ما يقع في البيت الأول، وقد يقع قليلاً في أول عجز البيت . الشطر الأول، لقبه الصدور والشطر الثاني. لقبه العجز . ولا يكون إلا في وتد . لقب مقطع المتحركين والساكن . وقد أنكره الخليل لقلته، فلم يجزه، وأجازه الناس... والخرم في اللغة: ذهاب بعض الشيء، وخير ما يفضح أصحاب نزعة التصعيب، أنهم خلقوا لهذا الخرم المرفوض من الخليل والذي قد يكون سببه سقوط الواو والفاء من بداية الصدر أو بداية العجز من البيت الأول في القصيدة. فأية فائدة لعلم العروض ولدارسة تسمية "عولن: أثلم، و"عولُ: أثرم"، فإذا دخل الخرم"مفاعلتن"، قيل له: "أعضب.. فإن دخل : فاعلْتن، قيل له: "أقصم. فإذا دخل مفاعيلن (فاعيلن)، قيل له: أخرم. فإذا دخلها بعد الكف: فاعيل، قيل له: أخرب، فإذا اجتمع الخرم والقبض فذلك هو الثرم...

والزحاف المزدوج كله قبيح مستكره، وتسمياته تدل على ذلك: فالخرم في الأنف، والثرم في الفم... يقول ابن عبد ربه ج2 ص 62، هذا جميع الخرْم لا سواه، وهو قبيح عند من سمَّاه . والخرم كله قبيح ص 77 من العمدة .

(55)ـ يرجع إلى ص 111-113 من كتاب "نظرية في علم العروض وتعليمه": مكتبة "نوبل"، دمشق.

(56)ـ جاء تعريف "التصريع"، ص 149 من العمدة ج1: فأما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه".

ويعرّف الشنتريني ص (15)، المصرّع فيقول: "هو ما غيّر وزن عروضه، للإلحاق بضربها.".

(57)ـ حذف "تُ" لقبه الكسف، وطرح: "لات"، لقبه الصلم . الصلم قطع الأذن . وتسكين التاء "تْ" القصر. وإسقاط "لن، تُنْ": لقبه الحذف. وإسقاط "علن"، لقبه "الحذَذْ".

(58)ـ حذف الساكن في آخر "علن"، وتسكين المتحرّك قبله، لقبه: "القطع".

(59)ـ زيادة "تن" لقبها: "الترفيل، هي مجزوء الكامل والبسيط وزيادة ساكن "نْ". في مجزوء الرمل، هو التسبيغ، (فاعلاتان)، والتذييل هو زيادة ساكن (نْ). على: متفاعلن، مستفعلن، فاعلن.

(60)ـ زيادة "تن" لقبها: "الترفيل، هي مجزوء الكامل والبسيط وزيادة ساكن "نْ". في مجزوء الرمل، هو التسبيغ، (فاعلاتان)، والتذييل هو زيادة ساكن (نْ). على: متفاعلن، مستفعلن، فاعلن.

(61)ـ الخزل يكون في متفاعلن، بتسكين التاء (الإضمار) وبحذف الرابع الساكن، الألف (الطي).

(62)ـ ذكرنا هذه الألقاب، كي تتبيّن ما يراد بها عندما نصادفها في أحد المراجع..

(63)ـ ص 19 من "القسطاس" للزمخشري (ط1 1397هـ/ 1977م)، تحقيق د.قباوة، حلب .

(64)ـ ص 72 و73 و74 نجد في كتاب العمدة، لابن رشيق، مثلاً، هذه الأبيات، بالصورة التي نصادفها بها:

فما لي عن تذكرك إمتاع

ودون لقائك الحصن المنيع

عينـــيَّ كيـــف غررتمـــا بقلبـــي

وأبَحتمـــــاه لوعــــة الحـــــب

وشـربت مـن خمـور العيـون تعلـلاً

فـإذا انتشـيْت أجـود جـود المـرزم.

ففـي البيـت الأول: زيـدت الألـف فـي "امتـاع"، و"عينـــيَّ"، جـــاءت: عينـــي، ولنقـــل عينـــي! و"خمور"، جاءت مكان "خمُر".

(65). أحصيت جوازات "مُسْتفعلن"، "التفعيلة الثانية في الخفيف"، في معلقة الحارث بن حلزة. 88 بيتاً. (الحلّـزة القصـيرة، ويقـال البخيلـة)، وفـي عـدة قصائد أخرى، للأعشى. رقم 7 و63. ولبشار. ص 107 –143 من ديوانه. وللبحتري. صنت نفسي ص 12 و13 و108 ج1. ... فوجدت أن "مستفعلن"، جاءت بنسبة عالية جداً، "مُتَّفعلن"، عند هؤلاء الشعراء جميعاً. أما "فاعلاتن"، فإنها تأخذ صورة "فعِلاتن" كثيراً ... مما يدل على أنّ زحافهما هذا مستملح.. ..

(66). وعندما حاولت إحصاء الصور التي استساغها ذوق الشـعراء، فـي بحـر الطويـل، "فعـولن، مفاعيلن"، وجدت صورة "فعولُ" كثيرة الاستعمال

ــ لا يخلـو منهـا بيـت قصـيدة مـن الطويـل والمتقـارب، إلاّ قليـلاً. ومعلَّقتـا امـرئ القـيس وزهير، حملتـا صـورة "فعولُ" كثيراً، لكـنَّ صـورة "مفاعلن"، فـي الحشـو، كانـت قليلـة، إنهـا فـي البيت: 8، 9، 24، 70 من معلقة امرئ القيس البالغـة 76 بيتـاً، وفـي البيـت رقـم 8 و22 و27 لـدى زهيـر، وكثيـر منهـا جـاء: "مفـاعيلن"، فـي روايـة أخـرى، أو بتعـديل بسـيط لا يسـيء، إلـى المعنى، كما في الشطر الثاني، من رقم 27 عند زهير، مثلاً، كأن نضع "ليوم حسابٍ، أو"مكان ليوم الحسابِ، أو..".

والبحتري، قلّما استخدم "مفاعيلن"، بغير صورتها التامة كما في القصيدة البالغة 45 بيتاً في الصفحات 2 و3و4، والمعلقـات وقصـائد البحتـري وسـواه تلتـزم بـ"مفاعلن"، فـي العـروض والضـرب مـن الطويل، ما عدا الأبيات المصرعة، فإن عروض البيـت المصـرع، تأخـذ صـورة الضـرب، وبينمـا يلتـزم الشـاعر بقافيـة الضـرب: مفـاعيلن، أو مفاعلن، أو مفاعي، في أضرب القصيدة كلّها، يعود إلى صورة "مفاعلن"، في أعاريض القصيدة كلِّها...

❏❏❏

من أدب العَروض

محمود فاخوري

العروض واحد من "علوم العربية" القديمة، وهي عندهم اثنا عشر علماً، حفظناها أيام الطلب مجموعة في قول الشاعر:

نحــو، وصــرف، عــروض، بعــده لغــةٌ
ثــم اشــتقاق، وقــرضُ الشّــعر، إنشــاءُ
كــذا المعــاني بيــانُ الخــطّ، قافيــةٌ
تــاريخ هــذا لعُلْــم العُــرب إحصــاء

** الخليل بن أحمد لم يأمر أحداً بشيء ولا نهاهم عن آخر بل استنبط بعبقريته الموسيقية أوزان الشعر العربي وتفعيلاته وجوازاته.*

ومعروف أن واضع هذا العلم، ومقرر ضوابطه وقواعده هو اللغوي العبقري الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة 170هـ (786م). وهو من أئمة اللغة والأدب والنحو والموسيقا في تراثنا العربي والإسلامي.

ولسنا هنا بصدد الكلام على علم العروض وواضع أوزانه وإيقاعاته، ولكنْ تكفي الإشارة إلى ما بذل هذا العالم العظيم من جهود كبيرة في سبيل تثبيت أركان علمَيْ العروض والقوافي وتحديد معالمهما، وبذلك يسّر تعلمهما وممارستهما، للشعراء والأدباء على السواء، ولم يأت بشيء من عنده، وإنما تقرى أشعار العرب القدماء، وحصر إيقاعاتها والأوزان الموسيقية التي نُظمت عليها، مستخدماً ما يحتاج إليه من مصطلحاتٍ ورموز وضوابط حتى استطاع أن يقيم صرح هذا العلم وتوابعه، على أكمل ما تكون.

ومن العجيب أن يهاجم بعضُ "المعاصرين" الخليل بن أحمد ويتّهموه بالجمود والتخلف، لأنه في رأيهم جمَّد الشعر العربي، و"حجَّر" قواعده، وضيَّق على الشعراء منافذ القول. والرجل براء من ذلك كله، إذ أنه لم يأمر أحداً بشيء، ولا نهاهم عن آخر، وكل ما فعله هو أنه استنبط- بعبقريته الموسيقية- أوزان الشعر العربي وتفعيلاته وجوازاته، مما نظمه الشعراء القدماء، الذين يُحتج بأشعارهم في النحو واللغة والتفسير والأوزان، وما إلى ذلك، فعل الخليل هذا- كما فعل النحاة واللغويون عندما بدأ اللحن يسري على ألسنة الناس- وبذلك توضع الأمور في نصابها، ويبقى كلام العرب صحيحاً نقياً من الشوائب، وأشعارهم

ذات إيقاع موسيقي سليم، وحدود واضحة، لتبدأ بعد ذلك خطوات التجديد والتحديث.

على أن علم العروض رسخت دعائمه وتقررت قواعده على مر العصور، وأصبح مقتصراً على معرفة أوزان الشعر العربي، وما يعتريها من تغييرات. أما علم القوافي- الذي تفرع من "علم العروض" فيما بعد، فهو يتناول أحوال القافية، جملةً وتفصيلاً. وهو وإن اتصل بعلم العروض، وكان منه كالجزء، لكنه أدق منه وألطف، لاحتياج الناظر فيه إلى مهارة في علم التصريف، والاشتقاق، والإعراب، واللغة. وربما أُطلق تعبير "العروض" وأريد به العلمان معاً: علم العروض، وعلم القوافي. وهو ما نجري عليه في هذا البحث مجازاً، من قبيل إطلاق الجزء وإرادة الكل.

*** علم القوافي الذي تفرّع عن علم العروض فيما بعد يتناول أحوال القافية جملةً وتفصيلاً.**

ومن هنا يتبين لنا أن الحصول على لقب "شاعر" ليس بالأمر الهين وإلا أصبح كل من يتعاطى كتابة- ذات طابع فني- شاعراً، وقد يأتي يوم يصبح الناس فيه جميعاً شعراء، خلافاً لطبيعة الفنون- ومنها الشعر- إذ لا بد فيها من الجهد والإتقان والصعوبة- كما يقول توفيق الحكيم في كتابه "فن الأدب"- حتى يدعى المرء "فناناً" حقاً.

وعلى توالي العصور أصاب الكتب المؤلفة في علم العروض شيء من الجفاف الذي يعتري علوماً أخرى تبتعد عن النداوة والطراوة، وأصبح هذا العلم في حاجة إلى شيء من النضارة والرونق، والامتزاج بحلاوة الأدب، الذي ينأى به عن جفاف العلم، ويجعله ندياً، بتقريبه إلى النفوس، وتحليته بالآراء النقدية، والأحكام الذوقية، والأخبار المستملحة، والطرائف المستجادة، مما يمكن أن يسمى بأدب العروض.

ومثل هذا الجانب يحتاج تناوله إلى دراسات كثيرة، لا مجال للإفاضة فيها الآن، ولكني خلال عملي في هذا الميدان تأليفاً وتدريساً، على مدى ثلاثة عقودٍ ونيّف من السنين، استطعت أن أقع على جملة من الأخبار والنصوص، ومن الآراء والأحكام، ومن الطرائف والتجليات، مما يمكن أن يُسلك فيما سميته "أدب العروض".

من ذلك ما حاوله بعضهم من جمع أسماء البحور الشعرية الستة عشر في بيتين اثنين، على الترتيب الذي يأخذ به العروضيون القدامى، تسهيلاً لحفظ تلك الأسماء وحصرها، حيث قال:

طويل، يمدّ البَسْط بالوفر كاملٌ
ويَهْزَجُ في رجْزٍ، ويَرْمُل مُسرعا
فسرِّح خفيفاً ضارعاً تقتضبْ لنا
من اجْتُثَّ من قُربٍ لتُدرك مَطْمَعا(1)

وواضح أن الشاعر لا يستطيع أن يأتي باسم البحر صحيحاً كما هو، لأن الوزن لا يطاوعه، ومن ثم كان قوله مثلاً "يمد" إشارة إلى البحر المديد، وقوله: "من قُربٍ" إشارة إلى البحر المتقارب، وهكذا..

ودفع الفضول بعضَهم إلى معرفة السبب الذي دعا الخليل الفراهيدي إلى وضع تلك الأسماء للبحور، فرووا أن الخليل نفسه سئل عن ذلك: "لمَ سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه تمّت أجزاؤه. قيل: فالبسيط؟ قال: لأنه انبسط على مدى الطويل.. قيل: فالكامل؟ قال: لأن فيه ثلاثين حركة لم تجتمع في غيره.. قيل: فالسريع؟ قال: لأنه يسرع على اللسان.. الخ"(2).

وانتقل هذا الاهتمام بالبحور وأسمائها إلى ضبط أوزانها نظماً في أبيات من الشعر، على طريقة "المتون" التي شاعت كثيراً في العصرين المملوكي والعثماني، لتسهيل التعلم والحفظ لدى الطلاب، كألْفية ابن مالك في النحو، وغيرها من أراجيز "الشعر التعليمي" ومتونه المختلطة في

البلاغة والحديث والمنطق وغيرها.

وقد سبق إلى ذلك- في ميدان العروض- الشاعر صفي الدين الحلي (-750هـ)، الذي نظم أوزان البحور الستة عشر، بأسمائها وتفعيلاتها فقال في "البحر البسيط" مثلاً:

إن "البسيط" لديه يُبسط الأملُ

مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلُ

وفي "البحر المُحْدَث" أو المتدارك:

حركات "المُحدث" تنتقلُ

فَعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِلُ(3)

واستعان بعضهم بآياتٍ قرآنية موزونة، على طريقة "الاقتباس" قرنها بتفعيلات كل بحر، وخص كل بحر ببيتين اثنين، كما فعل أحد شعراء القرن الحادي عشر الهجري، فقال في ضبط وزن البحر الطويل:

طويل من الهجْران من كنتُ أهواه

أذاب فؤادي، والتصبُّر أفناه

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

"ولا تقتلوا النفس التي حرَّم الله"

وقال في وزن البحر البسيط (وهنا قد يعتري الزحاف بعض التفعيلات):

بسطتُ من أملي أني أراهِنُهم

خوفاً من الهَجْر لما أن أُعايِنُهم

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

"فأصبحوا لا تُرى إلا مساكنُهم"(4)

واكتفى آخرون ببيت واحد من الشعر، خصوا به كل بحر، ويحتوي على اسم البحر في أول البيت، الذي يأتي موزوناً على البحر نفسه، حتى استوفوا البحور جميعاً. وهذا ما فعله أحد الشعراء الأندلسيين، ومن ذلك قوله في البحر الكامل: (متفاعلن، ست مرات)

يا "كاملاً" في عقله تأدّبا

إني أتيتُك واصلاً متحبّبا

وقال في بحر الرجز (مستفعلن، ست مرات):

الرّجْزُ المنْظوم فيا لمليحِ

من جُلّ ما يُنشد في المديح(5)

وتراثنا العربي حافل بالمصنفات المؤلفة في علمي العروض والقوافي، وكان بعض أولئك المؤلفين من المتأخرين يستعينون بأصحابهم من الشعراء كي يقرّظوا لهم كتبهم، ويشيدوا بها في أبيات مكينة يزينون بها أغلفة كتبهم، وهذه الأبيات مفيدة في إلقاء بعض الأضواء على هذين العلمين، وإغراء القراء بمطالعة الكتاب المقرَّظ، والشواهد على ذلك كثيرة، منها ما قاله ناصيف اليازجي (-1871م) "في تقريظ كتاب في العروض والقافية لبعض الفضلاء":

كتابٌ مثلُ مصباحٍ، صغيرُ

يُضيء بنوره البيتُ الكبيرُ

حوى في طيّه لفظاً قليلاً

ولكنْ تحته معنىً كثيرُ

لقد جمع العروض مع القوافي

على وجهٍ، تناوُله يسيرُ

يحقُّ لكل تلميذٍ ثناءٌ

عليه، يسوقُه قلبٌ شكورُ(6)

وكتب شاعر آخر في هذا السياق أيضاً قائلاً:

*** ربما أطلق تعبير "العروض" وأريد به العلمان معاً: علم العروض وعلم القوافي من قبيل إطلاق الجزء وإرادة الكل.***

يا صاحِ هاكَ كتاباً في العروض بدا

وفي القوافي يُحاكي الكوثر الوافي

اعذِبْ به منْهلاً، قد راق موردُه

يَروي الظّمىّ، ويكفي الوارد العافي(7)

وعلى كثرة ما ألف من كتب في العروض، وما ساد من طرائق مختلفة عملت على تذليل العقبات، وتيسير السبل إلى قطف أينع الثمار، فقد ظل كثير من الأدباء والعلماء والشعراء ينفرون من هذا العلم، ولا سيما رموزه ومصطلحاته، وما يجدون من عُسرةٍ في استيعابها وإتقانها، ويرون أن الموهبة الشعرية هي الأساس، قبل كل شيء، وأن العناية بتعلم التفعيلات والجوازات الشعرية إضاعة للوقت، ولا تجعل المرء شاعراً.

*** إن الحصول على لقب شاعر ليس بالأمر الهين وإلا أصبح كل من يتعاطى كتابة ذات طابع فني شاعراً.**

ومما يُروى في ذلك قول ابن حجاج البغدادي (-391هـ) رافضاً علم العروض، ومنكراً على الخليل الفراهيدي جهده:

مستفعلن فاعلن فعولُ

مسائلٌ كلُّها فضولُ

قد كان شعر الورى صحيحاً

من قبل أن يُخلق الخليلُ(8)

والطّبع عند أمثال ابن حجاج أنفع للأديب، في وزن الشعر، من علم العروض، الذي يُحيج طالبه أو ممارسه إلى كدّ الذهن وعرق الجبين، كما قال أبو فراس الحمداني:

تناهض الناس للمعالي

لما رأوا نحوها نهوضي

تكلّفوا المكرمات كدّاً

تكلُّفَ النظم بالعروض(9)

ومن هؤلاء الشعراء أيضاً أبو الحسين الجزار (-679هـ) الذي يعترف بأنه يشارك في اللغة والنحو ونظم الشعر، على السليقة والموهبة، من دون إجهاد النفس في تعلّم القواعد والضوابط والموازين، فيقول:

وقد شاركتُ في لغةٍ ونحو

بلا علمٍ، وشاع بذاك ذكري

وفي علْم العروض دخلتُ جهلاً

وعُمْتُ بخفّتي في كلّ بحر

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

حديث خرافةٍ يا أمَّ عمروِ

وعَيْشِكَ لستُ أدري ما طحاها؟

وقد أقررتُ أنّي لست أدري

كأني مثلُ بعض الناس لما

تعلَّم آيتَيْن فصار مُقْري(10)

وهذا لا ينفي أن أبا الحسين الجزار كان- مع ذلك- يتقن الكتابة بلسانٍ عربي مبين، ولغة فصيحة بليغة، ويُجيد حبك القوافي ونظم الأشعار التي جعلته من متقدمي الشعراء في العصر المملوكي.

فلا غرابة- والحالة هذه- أن يستعصي تعلم العروض على عدد من العلماء والأدباء ورواة الأخبار، على الرغم من سعة اطلاعهم على الشعر العربي، وحفظهم لمختارات كثيرة من روائعه، كأبي عبيدة، معمر بن المثنى (-209هـ) الذي كان- مع سعة علمه- ربما أنشد البيت فلا يُقيم وزنه(11).

ومثله الأصمعي، أحد رواة الشعر العربي، وأخبار العرب، فقد تردّد في شبابه إلى الخليل بن

أحمد الفراهيدي زمناً، ليتلقى عليه العروض، فشرع الخليل يشرحه له، والأصمعي لا يفهم ما يقول، حتى استعصى الفهم عليه، ويئس الخليل، ولكن عزّ عليه أن يُبعده عنه لئلا يتألم الأصمعي منه، ولم يعدم طريقَه إلى ذلك، وهو العبقري الفذ، فطلب من الأصمعي أن يقطّع قول الشاعر؛ عمرو بن معدي كرب الزبيدي:

إذا لم تستطع شيئاً فدعه

وجاوِزْه إلى ما تستطيعُ

فأنشأ الأصمعي يقطع هذا البيت دون جدوى، وما لبث أن استأذن وخرج، ولم يعد بعدها إلى العروض. فما ألطف هذه الإشارة وأرقَّها، وما أسرع فهم الأصمعي بالإشارات، وأثقله بالعروض(12).

فمن ثمّ تحاشى بعضهم خَوْض بحار العروض، لئلا يكون الغرق نصيبهم، من أمثال ذلك الشاعر الذي يقول:

إن العروض لبحرٌ

تعومُ فيه الخواطرْ

وكلُّ من عامَ فيه

دارت عليه الدوائر(13)

وفي قوله: "دارت عليه الدوائر" تورية لطيفة تعتمد على الإيهام، لأنها تذكّر بدوائر البحور الشعرية في علم العروض. واستخدام التورية بالمصطلحات العروضية أمر شائع في شعرنا العربي القديم، ومثله استخدام مصطلحات العلوم الأخرى: كالنحو، والصرف، والبلاغة وغيرها، وبذلك يُظهر الشعراء براعتهم في الاتكاء على المعنيَيْن معاً: المعنى اللغوي، والمعنى الاصطلاحي.

وللمعري- على سبيل المثال- جولات كثيرة في هذا الميدان، حيث تناثرت أبياته في ديوانه "اللزوميات" خاصة، فمن ذلك قوله:

وآمالُ النفوسِ مُعلّلاتٌ

ولكنّ الحوادث يَعتَرِضْنَهْ

وأسبابُ المنى أسبابُ شعرٍ

كُففِنَ بعلْم ربّك، أو قُبِضْنَهْ(14)

فالأسباب، والكف، والقبض هي مصطلحات عروضية، والكف والقبض زحافان يصيبان السبب (/ O) في آخر التفعيلة.

ويشعر قارئ اللزوميات أن الأبحر الشعرية، وزحافاتها ودوائرها، وعللها، قد أصبحت كائنات حية في شعر المعري وأركاناً أساسية في الصور والتشبيهات، وعلاقاتٍ متواشجة الأواصر في الطبيعة والحياة والناس، وأداة تثقيف وتعليم للقارئ.

فإذا أراد المعري أن يظهر للإنسان أن امتداد عمره حتى الثامنة والأربعين كافٍ، ولا قيمة للحياة بعد ذلك، قال له (237/2):

عش يابْنَ آدم عِدّة الوزن الذي

يُدعى الطويل، ولا تُجاوِزْ ذلكا

فوزن الطويل مؤلف في الأصل من (فعولن مفاعيلن) معاً، أربع مرات، وعدد حروف كل مرة اثنا عشر، وعلى هذا يكون عدد أحرف التفعيلات التامة في هذا البحر 48 حرفاً.

ويرى أبو العلاء أن الإنسان إذا زاد نقص، وأنه إذا تجاوز قَدْرَهُ شيئاً قليلاً بان عيبُه وسقطُه، فشأنه شأن قصيدة صحيحة الأوزان: إذا زيد فيها حرف تبين السامع عيبها، وما دُهيت به. وهذا ما أراده المعري وعبّر عنه بقوله:

وإذا النفوس تجوزت أقدارَها

حذْوَ البعوض، تغيّرت سُجَراؤها

**** على توالي العصور أصاب الكتب المؤلفة في علم العروض شيء من الجفاف الذي يعتري علوماً أخرى تبتعد عن النداوة والطراوة.***

كصـــحيحة الأوزان زادتْهـــا القُـــوى

حرفاً، فبـان لسـامعٍ نَكْراؤهـا(15)

ويقول في لزومة أخرى:

خَبَـر الحيـاة، شـرورَها وسُـرورَها

من عاش عدة أوّل المتقارب(16)

يعني أن من عاش أربعين سنة فقد عرف الحياة معرفة تامة، واختبرها اختباراً كافياً. وعبر عن تلك السنوات الأربعين بالإشارة إلى "أول المتقارب" أي الضرب الأول الصحيح مع العروض الصحيحة، وبذلك تكون تفعيلات البيت الواحد من المتقارب ثمانياً، وكل منها خمسة أحرف، فمجموع حروفها جميعاً أربعون.

ويتحدث المعري في إحدى لزومياته عن الناس في هذه الحياة وقد أحاط بهم الأذى، وخالطهم التغير والفساد، واختلط بعضهم ببعض، حتى انعدم فيهم الجوهر الصافي واللباب الخالص، فيقول:

غـــدا النـــاس كلُّهـــمُ فـــي أذىً

فَـــزُجَّ حياتَـــك فـــيمن يُـــزَجّْ

ولا تطْلُـــبَنَّ اللبـــابَ الصـــريحَ

فَقـــدْ ســيط عاالَمُنـــا وامتـــزَجْ

ألـــم تـــرَ أن طويـــل القَـــريض

مـــن متقاربـــه والهـــزَجْ؟(17)

والمعري يشبّه الناس في حالتهم هذه، واختلاط بعضهم ببعض- باختلاط بحرَيْ (الهزَج) و(المتقارب) حتى حدث منهما الطويل. فهناك أربع تفعيلات من المتقارب "فعولن"، وأربع أخرى من الهزج "مفاعيلن"، ومنها يتركب البحر الطويل "فعولن مفاعيلن" معاً، أربع مرات.

** سئل الخليل لم سميت الطويل طويلاً؟ قال: لأنه تمت أجزاؤه.*

ويبدو أن هذا الجانب، من العانية بالعروض وصناعة الشعر، وإيلاء القوافي اهتماماً أكثر.. قد نما وتعدّد، شكلاً ومضموناً، ولم يقف عند أمور أدبية قليلة، أو إجراءات فنيّة محدودة في هذا النطاق الذي نحن في صدده، ولم يتخذ ذلك منهجاً متطوراً، أو مذهباً متواصل الأسس والأركان، بل كان أقرب إلى الحرص على الإتيان بألوان جديدة مبتكرة في هذا السياق.

وهذا باب واسع نلج منه إلى منافذ شتى، وجهات لا يتسع المجال لها في هذا المقام.

من ذلك- على سبيل المثال- ظهور جانب الإلغاز والتعمية في عرض المعاني والأفكار، واختبار مدى ثقافة السامع أو القارئ، في مجال العروض والقافية والتقطيع الشعري كقول شمس الدين بن الصائغ:

يـــا عروضـــياً لـــــه فِطَـــنٌ

بحُرهـــا كـــالموج يضـــطربُ

أيُّمـــا اسْـــمٍ وَضْـــعُه وتـــدٌ

وهـــو إنْ صـــحّفْتَه ســـببُ

ويُـــرى فـــي الـــوزن فاصـــلةً

ســـاكناً تحريكُـــه عجَـــبُ(18)

وهذا لغزٌ ظاهر الإشكال؛ لأن الوتد (// o) غير السبب (/ o)، والسبب غير الفاصلة (// / o) عند العروضيين. وتوضيح ذلك أن هذا اللغز يعتمد على التورية والإيهام، فالشاعر لا يريد الاصطلاحات العروضية- وهو المعنى القريب الذي يخطر على البال أول وهلة- بل يريد المعنى البعيد، وهو (الجبل)، وأراد بالوتد ما ورد في قوله تعالى: ﴿والجبال أوتاداً﴾. فـ"جبل" هو في تصحيفه "حَبْل" والحبْل في اللغة هو السبب، ومنه آية التنزيل: ﴿وتقطّعت بهم الأسباب﴾، على

المجـاز. ووزن "جبَـلٍ" فاصـلة صـغرى، قبـل التصحيف (/// o).

وهذا لغز عروضي آخر في قول بعضهم:

يــا أيهـــا الحَبْــرُ الـــذي

عِلْـمُ العـــروض بـــه امتـــزجْ

أبِـــــنْ لنــــــا دائـــــرةً

فيهـــا بســـيطٌ وهـــزَجْ(19)

ففي قولـه "دائرة" تورية، معناها القريب غير امراد هو "الدائرة العروضية" ولكن المعنى البعيد المقصـود، والـذي سـيق اللغـز مـن أجلـه، هـو (الناعورة) أو ما يسمى في مصر بالساقية، لأنه ليس في دوائر العروض ما يجمع البحرين معاً: البسيط والهزج، فالبسيط مـن "دائـرة المختلـف"، والهـزج مـن "دائـرة المجتلَـب"(20)، وقـد ورّى الشاعر عن الماء بالبسيط لأنه أحد البسائط الممتدة، كما ورّى بالهزج عن الصوت الذي يُسمع من الناعورة حال دورانها. والهزج في اللغة هو تـردد الصـوت وترجيعـه، عنـد الغنـاء والحـداء، ويكون فيه خفة وإطراب. ومن هنا جاءت تسمية "بحر الهزج" في علم العروض. ويروى أن بعض الشيوخ ألقى على أحد طلابه هذا اللغز "يا أيها الحبْر.. الخ" في حلقته العلمية وطلب منه حله. ففكر الطالب فيه ساعةً طويلة، حتى قال أخيراً لشيخه: هذا لغز في الناعورة (أو الساقية). فقال له الشيخ: إلا أنك دُرت فيها زماناً طويلاً حتى ظفرت بالمراد. وهذا من الشيخ- كما قيل- أحسن من الحل، لأنه كان ظريفاً في تعريضه وكنايته.

ومما قد يذكر في هذا الباب أيضاً- باب الإلغاز والمعاياة والتعمية- ما شاع في عصور متأخرة، أو درج عليه بعض الشعراء، من نظم أبياتٍ لا قوافي لها، تنوب الإشارات أو الحركات في آخرها محل القوافي، أو صنع أبيات لا معنى لها، أو تتضمن ألفاظاً بلا معنى، ولا مدلول، بل تجري مجرى الهذيان، وينسبونها إلى شاعر قديم كالشنفرى، أو تأبط شراً، أو غيرهما، وهم منها براء، وربما تنطلي تلك الأبيات المصنوعة والزائفة على بعض الناس، فيبحثون عنها أو يسألون عن قائليها، في جهدٍ ضائع، ووقتٍ مُهْدَر، وليس هذا من الأدب السائغ في شيء، وإنما يدخل في باب المباسطات والمداعبات التي لا طائل تحتها.

❒

■ الإحالات والمصادر

(1)-موسيقا الشعر العربي: محمود فاخوري- حلب 1987م، ص 19.

(2)-ينظر النص كاملاً في كتاب "العمدة" لابن رشيق- تح. محمد محيي الدين عبد الحميد- القاهرة 19م، ج1/ 136.

(3)-انظرها جميعاً في ديوانه، ط. صادر- بيروت 1962م، ص 621-623 تحت عنوان: "بحور العروض".

(4)-عن مخطوط قديم، مجهول المؤلف والعنوان، يعود إلى سنة 1041هـ.

(5)-انظر "نزهة الجليس" للموسوي، ط. مصر 1293هـ، ج1/81-82.

(6)-ديوان ناصيف اليازجي- المطبعة الأدبية- بيروت 1903م، ج3/ 103.

(7)-الأبيات لأرسانيوس الفاخوري اللبناني (-1883م) في تقريظ كتاب عنوانه: "الجدول الصافي في علم العروض والقوافي".

(8)-مع الشعراء أصحاب الحرف، عبد العليم القباني- القاهرة 1967م، ص 72.

(9)-ديوان أبي فراس الحمداني- ". صادر، بيروت 1959م.

(10)-مع الشعراء أصحاب الحرف، ص 38.

(11)-الأعلام: خير الدين الزركلي- ط3، القاهرة 1959م 191/8.

**** الطبع عند أمثال ابن الحجاج أنفع للأديب في وزن الشعر من علم العروض الذي يحيج طالبه إلى كد الذهن وعرق الجبين.***

(12)-قصة عبقري: يوسف العش- القاهرة 1946م، ص 56-57.

(13)-خلاصة الأثر: للمحبي- بيروت (د.ت)- ج3/ 398.

(14)-اللزوميات: أبو العلاء المعري- ط. صادر، بيروت 1961م، ج2/ 522.

(15)-المصدر نفسه 1/54-55. الحذو: المقدار. والسُّجَراء: الأخلاء الأصْفياء.

(16)-المصدر نفسه 1/280. زجَّ الشيء: دفعه دفعاً خفيفاً، سيط: اختلط بعضه ببعض.

(18)-نزهة الجليس، ج1/ 78.

(19)-المصدر نفسه ج1/ 78.

(20)-انظر "موسيقا الشعر العربي": محمود فاخوري، ص 187-188.

❒❒❒

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

فلسفة المكان في الشعر العربي

دراسة...د.حبيب مونسي

شعر

التفعيلة في الميزان

د.محمد حسن عبد المحسن

كثرت الخلافات النقدية إزاء شعر التفعيلة وآلياته منذ نهاية الحرب العالمية الثانية إلى يومنا هذا وما تزال هذه الاختلافات قائمة، والحق أن الكتب والبحوث التي أُلّفت في هذا المضمار تكاد تعدل مجموع الأشعار والدواوين التي نظمت على هذا النمط الشعري، بيد أن كثيراً من هذه الدراسات كان يقع فريسة التحيز والمذهبية، وينأى بنفسه عن الموضوعية والحياد.

** إن الشعر بوصفه فناً أدبياً تضرب جذوره في عمق التاريخ الثقافي للبشرية.*

وانطلاقاً من أهمية هذا الفن الشعري المعاصر، نرى دراسته مبتدئين بموجز سريع عن حركات التجديد في الشعر العربي القديم، ثم سنعمد إلى تبيين الأسباب والداوفع والدواعي التي أدت إلى نشوئه، ومن ثم نعرض لأهم الرواد الأوائل الذين كان لهم الفضل في إبداعه، وسنتحدث عن البناء الفني لهذا النمط الشعري بكل ما فيه من صورة ورمز ولغة وأسلوب وإيقاع، ونبين بعد ذلك مزايا شعر التفعيلة الرئيسة، وسنقف على ما أخذ عليه من عيوب، ثم نعرض مواقف النقاد من هذا الشعر، وسنحاول الإجابة على التساؤل المطروح:

إلى أين يمضي هذا التنويع الشعري؟

حركات التجديد

في تاريخ الشعر العربي

إن الشعر بوصفه فناً أدبياً تضرب جذوره في عمق التاريخ الثقافي للبشرية، -وهو انعكاس لواقع الإنسان عبر سيرورته الطبيعية في الحياة، ولما كان الشعر تعبيراً عن هذه الحياة، فإنه لا بد أن يتغير ويتجدد على الدوام، شأنه في ذلك شأن الحياة نفسها، ومن يدعي أن التجديد في الشعر العربي بدعة حديثة لا روافد ولا جذور وأصول تاريخية لها ينأى عن الحقيقة الساطعة في التاريخ الأدبي من جهة، ويحاول أن يقلل من شأن الشعر ويخرجه من دائرة الحياة من جهة أخرى. وإن المتتبع لحركات التجديد في الشعر العربي لا يكاد يجد مستقراً ينتهي إليه في دراسته تلك، وإن حركات التجديد في الشعر العربي واسعة سعة

التـاريخ الأدبـي، ولعلهـا أكثـر مـن أن يحصـيها الباحـث، وقـد لا نوافـق مـن رأى أن أبـا العتاهيـة كان لـه الفضل الأكبر في التجديد الشعري "إذ جاء بأوزان طريقة لم يتقدمه الأوائل فيها"(1). فالتجديد في الشعر العربي كان أسبق زمناً من عصر أبي العتاهيـة، وربمـا لا نبـالغ إذا قلنـا: إن التجديد فـي الشعر العربي ابتدأ من العصر الجاهلي نفسه(2)؛ فكثيـراً مـا تحدثنا كتب التـاريخ الأدبي والعروض عن الزحافات والعلل العروضية التـي وجدت فـي الشعر الجاهلي وهي ما يمكننا أن نعدها محاولات تجديديـة، حاولت كسر الطـوق التقليدي والتحـرر من الأطر المنهجية الصـارمة التي رسمها العرب عصـرئذ، وفـي هـذا الصـدد لا يمكننـا أن ننسـى تهجم بعض الشعراء على ذلك المنهج التقليدي، ومحاولـة التجديـد فـي الأسـلوب والصـور، والبنـاء الشعري(3) ومن أولئك الشعراء عنترة الذي ملّ من الطلل ووقوف الشعراء عليه، محاولاً التجديد في مضامين العملية الشعرية، بيد أن هذه الرؤية التي ذهبت إلى أن التجديد يمتد في عمق التاريخ الشعري لم ترضِ بعض النقاد العرب، فها هو ذا د.كمال نشأت، ينفـي مسألة التجديـد فـي الشـعر القديم، ويزعم أن الشعر العربي القديم في الجاهلية والإسلام عاش حياة تقليدية "متقوقعة". وقد ساعد علـى هـذا الجمـود أن طبيعـة المجتمـع الرعـوي المقفل طبيعة ثابتة، يغلب عليها الرتوب في نظم المعيشة والتقاليد والعادات، بل في طبيعة المشاهد الطبيعيـة الواحدة التـي تتكرر..، وقد كانت تحكم الشاعر قيود صـارمة للقصيدة التقليديـة، لا يمكنـه أن يتحـرر مـن أسـرها، لأنــه إن فعـل ذلـك فقـد إعجاب النـاس، والنقاد،والرواة(4)، مقتفياً في رأيه هـذا رأي د.طـه حسـين(5). ورأى أيضـاً أن أول ركيـزة لحركـة التجديـد الشـعرية هـو ديـوان خليـل مطـران الـذي "كـان ذا ثقافـة فرنسـية وسـعت مـن آفاقه الشعرية، وبذرت فيه رغبة التجديد والانطلاق إلـى رحـاب شـعرية جديـدة"(6) فـي حـين ينكـر د.عبد العزيـز الدسوقي في كتابـه "جماعـة أبولـو، وأثرهـا فـي الشـعر المعاصـر" أثـر مطـران فـي الحركـة التجديديـة. وينسـب ذلـك إلـى جماعـة الـديوان، ويقـرر أن حركـة التجديـد فـي شـعرنا المعاصـر إنمـا قادهـا شـكري والعقـاد والمـازني، أولئك الذين ساعدتهم ظروف الحياة الاجتماعية والنفسـية علـى ذلـك وهـم مـن رواد الثقافـة الانكليزيـة(7) وممـن اتصـلوا بهـا، علـى أننـا لا نسـتطيع أن ننكـر أثـر الحيـاة الاجتماعيـة والاقتصـادية فـي التجديد الشـعري، ولعـل التطـور الكبير الذي لحق بالشعر العربي في الأندلس دليل سـاطع علـى صـحة مـا نقـول، فقد "كـان التجديـد الشـعري صـوتاً مرتفعـاً متوازيـاً مـع الحركـة الاجتماعية المتطورة مستفيداً شكلاً ومضموناً من البيئـة الجميلـة منوعـة المشـاهد التـي حـل العـرب فيهـا، واختلطوا بأهلها فأخذوا وأعطوا فأبدعوا في الموشـحات والأزجـال(8)، وعُدَّ الموشـح الأندلسـي من أهـم الأنمـاط الشـعرية التـي جددت فـي شكل الشـعر العربـي، وأخرجتـه مـن دائرتـه الموسـيقية المبنيـة علـى الـوزن الواحـد والشـطرين والقافيـة الواحدة والروي الواحد.

> * التجديد في الشعر العربي كان أسبق زمناً من عصر أبي العتاهية لأنه ابتدأ من العصر الجاهلي نفسه.

وتوالـت الحركـات التجديديـة فـي الشـعر العربـي، ولا سيما فـي العصـور المتـأخرة فنشـأت فنـون شـعرية كثيرة كالمواليا،والقومـا، والكـان كـان، والدوبيت والزجل(9).

غيـر أن شـعرنا العربـي لـم يشـهد حتـى بدايـة القـرن العشـرين حركـة تجديديـة واعيـة لمهمتهـا مشـابهة لحركـة الموشحات الأندلسية بمـا فـي ذلـك "شـعر البنـد"(10)، أقـرب الأشـكال الشـعرية إلـى الشعر الحر(11).

وفـي بـدايات القـرن العشـرين كـان هنـاك مخـاض حقيقـي لولادة بنـى شـعرية وأدبيـة جديـدة. كانت تتهيأ في أحشاء التجربة الشعرية(12)، على

يد الطبيب علي الناصر في سورية وعلي أحمد باكثير في مصر وغيرهما، وقد بلغت هذه التنويعات الشعرية أوجها في الأربعينات من القرن المذكور على أيدي السياب ونازك

الملائكة في العراق وغيرها.

غير أن التجديد النوعي في الشعر العربي لم يكن وليد المصادفة؛ فثمة إرهاصات كانت منذ بدايات عصر النهضة تبشر به، ولا سيما أدب المهجر الذي أرسى قواعد التجديد بأزهى صورها، وأسس لانطلاقة تجديدية كبيرة في الأدب العربي على أيدي أصحاب "الرابطة القلمية" التي لاقت صدى في الأطروحات التجديدية عند أهل المشرق في الوطن العربي، وقد عدد د.غازي طليمات بعض خطوات هذا التجديد، فرأى صوراً كثيرة "تجلى فيها التجديد في الشعر العربي المعاصر منها: بعث الموشحات وإحياء المزدوجات، وتوزيع جديد للازدواج، ورباعيات تختم بمزدوجات ليصل في النهاية إلى شعر التفعيلة(13).

وإنني لأرى أن الشعر الذي يبنى على تفعيلة واحدة قديم في الشعر، يعود إلى القرن الثاني الهجري في العراق فقد "ذكر من اقتدار سلم الخاسر على الشعر أنه اخترع شعراً على حرف واحد ولم يسبق إلى مثل ذلك(14).

"قال سَلْم الخاسر لأمير المؤمنين موسى الهادي شعراً على ضربٍ واحد منه:

موسى المطرْ
غيثٌ بكرْ
ثم انهمرْ
لمّا اعتكرْ
ثم غفرْ
لمّا قدَرْ
ثم اقتصرْ
عدْلُ السّيَرْ
باقي الأثرْ
خيرُ البشرْ
فرْعُ مُضَرْ
بدْرٌ نظَرْ
هو الوَزَرْ
لمن حضرْ
والمُفتخرْ"(15)

وقد أشار ياقوت الحموي صراحة إلى سبق الشاعر سلم الخاسر* في نظم هذا النمط الشعري، ويؤكد اختراعه له، كما يشير إلى أنه قد بنى هذه القصيدة على ضرب واحد، كما أشار إلى ذلك الدكتور شوقي ضيف الذي أصر بأن هذا الشعر أول شعر كتب على التفعيلة.(16)

وقد سمى الجوهري هذا الشعر الذي يقتصر على تفعيلة واحدة بالبحر المقطع.(17)

وقد أحدثت هذه الحركة التجديدية في الشعر العربي جدلاً واسعاً يبن مؤيد متحمس، ومعارض مستنكر. غير أنه بعد مضي أكثر من نصف قرن، أخذت تلك الأنماط الشعرية مجراها بين الأجناس الأدبية، وأصبحت واقعاً لا مجال لنكرانه في الساحة الأدبية؛ الشعر المرسل- الشعر الحديث- الشعر المنثور- الشعر الجديد- شعر التفعيلة(18)..

أسباب ظهور شعر التفعيلة:

بعد خروج العرب من سيطرة الدولة العثمانية التي ألقت بظلّها على المنطقة طوال أربعة قرون، سرت في البلاد العربية روح تحررية من تبعات

**** كان التجديد الشعري صوتاً مرتفعاً متوازياً مع الحركة الاجتماعية المتطورة شكلاً ومضموناً.***

ذلك الحكم الغاشم، وما خلفه من عادات وتقاليد بالية.

وهذا النزوع إلى التحرر الاجتماعي والبعث القومي كانت له إرهاصات تعود إلى القرن التاسع عشر إذ نشأت الجمعيات الأدبية والاجتماعية التي أطلقت "الدعوات الإصلاحية على يد جمال الدين الأفغاني وتلاميذه ولاسيما محمد عبده"(19).

وتنامت تلك الدعوات التحريرية مع بدايات محاولات التتريك التي راحت السلطات الاتحادية تفرضها على البلاد العربية. غير أن الجماهير العربية استطاعت نتيجة لنضالها الطويل وجهادها المستمر، وجهد الغرب لفصلها عن الدولة العثمانية أن تحصل أخيراً على حريتها واستقلالها، ولكن الغرب كان لها بالمرصاد إذ سرعان ما كشر عن انيابه الاستعمارية، وعمد إلى اتباع سياسة تجزئة البلاد، فهبت الشعوب العربية من جديد لإذكاء روح الثورة والحرية، وتزامنت حركتا البعث والإحياء القوميتان وحركتا البعث والإحياء الأدبيتان؛ إذ راح بعض الشعراء والنقاد يؤسسون لحركة تجديدية في الأدب تختلف عن تلك القوالب التي ورثوها عن آبائهم.

**** في بدايات القرن العشرين كان هناك مخاض حقيقي لولادة بنى شعرية وأدبية جديدة.***

وقد توجت تلك الحركة التجديدية ببنى شعرية جديدة دعيت بالشعر الحر، أضف إلى هذا شهود العالم في القرن العشرين حربين عالميتين خلفتا كثيراً من الويلات والمآسي، ورسمتا على الألسنة الكثير من علامات الاستفهام والتعجب.

إن هذه الحروب وما طرحته من آلة لدمار البشرية زرعت في النفوس الكثير من هواجس القلق والتوتر التي تعجز الغنائية الشعرية عن استيعابها والتعبير عنها(20)، وربما كان هذا ما عناه يوسف سامي اليوسف حين قال: "إن مثل هذه اللون من الشعر عاجز تماماً عن فض الزعزعة والتصدع النفسي الذي بات سمة واضحة للذات في القرن العشرين(21). وهذا التوتر وهذا التأزم في رأي اليوسف وليد التجربة وليس من صنع الغرب وإنتاجه. وإن العرب قد قاموا باستيرادهما وطرحهما في الشعر العربي الحديث ليس غير، ذلك أن هذا القلق ما هو إلا انعكاس صميمي مشترك بين أفراد الجنس البشري بعامة(22). غير أن مثل هذا الطرح قد لا يرضي كثيراً من النقاد الذين رأوا في شعر التفعيلة تقليداً للغرب، ولا سيما بعد رواج حركة الترجمة من الشعر الانكليزي والفرنسي بمهاراته الخفيفة وموسيقاه الهادئة. بل إن طريقة كتابة هذه الأشعار المترجمة إلى العربية- كما ترى نازك الملائكة- "كانت التباشير الأولى لظهور الشعر الحديث"(23).

وقد غالى بعض النقاد إذ عدوا الشعر العربي الحديث فرعاً من المصدر الشعري الغربي الذي تم نقله إلى العربية على أيدي بعض الأدباء العرب، ولا سيما من لبنان. على أن شعر التفعيلة إنما هو شعر عربي نشأ في الوطن العربي ونما على أيدي شعراء عرب تمكنوا من وزن شعر القريض(24)، ونظموا على أغلب بحوره الشعرية، وثمة ترابط قوي بين النمطين الشعريين: القريض وشعر التفعيلة، وهذا ما أكده الأستاذ محمود فاخوري حينما رأى أن التأثر بالشعر الغربي والإفادة منه لا يعنيان أن شعرنا الجديد مولود أجنبي لا يمت إلى التراث بوشيجة من القربى. بيد أن الحضارة الغربية الحديثة أحدثت بما قدمته من تقانة متطورة حركة انقلابية على الصعيد الاقتصادي سواء في الصناعة أم التجارة، ولم يكن تأثيرها مقتصراً على الجانب الاقتصادي بل تعداه إلى الجانب الفكري والأدبي، وراح يتنامى التجديد في الأدب والفكر كلما تنامى التحديث في الصناعة والتقنيات العلمية، وهذا الانعكاس على التجديد الأدبي لم يكن موجوداً في الغرب فحسب،

بل "تعدى تأثيره إلى الوطن العربي بحكم اطلاع العرب على تلك التكنولوجيا وتأثرهم بها بعد استيرادها ومحاولتهم تقليدها في الإنتاج"(25).

ولقد فتحت التقنيات الحديثة آفاقاً جديدة في الخيال الإنساني؛ ووسعت مدارك الإنسان ومعارفه حتى "لم تعد تلك الأشكال القديمة والقوالب المتوارثة تتسع لها، لذلك ثار كثير من النقاد والشعراء العرب على نظام الوزن والقافية، ودعوا إلى تحطيم قيود العروض العربي، لأنها عوائق في سبيل حرية التعبير"(26)، الأمر الذي مهد لظهور الشعر المرسل، ومن ثم شعر التفعيلة بما يتمتع به من حرية في الوزن والقافية وطريقة الصياغة على أيدي بعض الشعراء والأدباء الذين اطلعوا على الثقافات الأخرى وأفادوا من ذلك التلاقح الثقافي الفني.

رواد شعر التفعيلة:

يختلف النقاد حول تحديد الرواد في شعر التفعيلة، كما يشتد الاختلاف على تحديد القصائد الأولى التي كتبت على هذا النمط من الشعر، ففي الوقت الذي تنسب فيه نازك الملائكة الأسبقية في هذا الشعر لقصيدتها المعروفة "الكوليرا" في قولها: وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا"(27)، والتي نظمتها عام 1947 في حين أننا نجد عدداً من النقاد يثبتون آراء تخالف هذا الرأي وتدحضه(28).

على أننا نرى أن للمكان أثره في تحديد الرواد الأوائل، إذ نجد أن نقاد العراق ينسبون فضل السبق في شعر التفعيلة إلى شعراء العراق. كما نجد نقاد مصر يثبتون أولية هذا النمط الشعري الجديد إلى شعراء مصر، كذلك نجد نقاد الشام ينسبون الأولوية إلى شعراء سورية، وهذا ما ذهب إليه أحمد بسام ساعي حينما رأى "أن الشاعر الطبيب علي الناصر أول من أتى بهذا اللون من الشعر، وذلك في ديوانه (الظمأ) الصادر عام 1931"(29)، غير أنه من المعروف جداً أن النقلة النوعية لشعر التفعيلة قد بدأت في العراق على أيدي "ثلاثة شعراء كبار هم السياب، ونازك الملائكة وبُلَند الحيدري"(30)، ولذلك يمكننا أن نعد التجارب الشعرية التي سبقت هؤلاء إرهاصات تبشر بهذا النوع الشعري. بيد أن أ.محمود فاخوري بعد أن اقتفى آثار هؤلاء الرواد توصل إلى حقيقة مفادها أن أعلام شعر التفعيلة ينقسمون إلى ثلاثة أجيال: أولها "نازك الملائكة، والسياب، والبياتي (في العراق). تلاهم عبد الرحمن الشرقاوي، وصلاح عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي (في مصر) وثانيها جيل الخمسينيات" مثل: شوقي البغدادي (في سورية) ورشدي العامل، وسعدي يوسف، وشاذل طاقة، وبلند الحيدري، وكاظم جواد (في العراق) وكمال عمار، ونجيب سرور، وفاروق شوشة، ومحمد مهران السيد، وكمال عبد الحليم (في مصر)، ومحمد الفيتوري (في السودان). أما الجيل الثالث فقد ظهر منذ بداية "الستينيات" حين أخذ الشكل الشعري الجديد للقصيدة العربية مجراه، ومن أعلام هذا الجيل، نزار قباني، ود.بديع حقي، وخليل الخوري، وسليمان العيسى (في سورية) ووفاء وجدي، وفاضل العزاوي، ويحيى صالح عباس (في العراق)، وأمل دنقل، وكمال نشأت، ومحمد عفيفي مطر، وملك عبد العزيز، وكيلاني حسن سند (في مصر)، وخليل حاوي (في لبنان)، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد (في فلسطين)(31). وقد أجدني لا أوافق كثيراً من

***لم تعد الأشكال والقوالب القديمة المتوارثة تتسع للمعطيات الجديدة في الحياة المعاصرة.**

هؤلاء النقاد والمفكرين الذين حاولوا أن يثبتوا فضل السبق لشعرائهم، والذين عالجوا مسألة الريادة التاريخية لشعر التفعيلة (32)، إذ إن الحقيقة فيما تبدو لي أن هناك جملة من الظروف المتضافرة ولدت ما يعرف اليوم بشعر التفعيلة، وهذه الولادة لم تكن طفرة على يد شاعر بعينه، بل كانت هناك إرهاصات كثيرة، منها ما هو قديم، ومنها ما هو حديث أدى إلى بزوغ هذا النمط الشعري رويداً رويداً عبر محاولات خجول أحياناً وجريئة حيناً آخر. حتى أتى يوم رسخ فيه هذا الشعر وتأصلت جذوره. ومن ثم فإنه من العبث أن نحاول إثبات الأسبقية والريادة لهذا الشاعر أو ذاك، وكل ما في الأمر أن ثمة محاولات جماعية، وجهوداً غير متضافرة استفاد متقدمها من سابقها أدت إلى نشوء هذا النمط الشعري الحديث الذي عُرف بشعر التفعيلة.

** إن النقلة النوعية لشعر التفعيلة قد بدأت في العراق على أيدي جيل الريادة.*

البناء الفني لقصيدة التفعيلة:

*الصورة:

لقد تنوعت أشكال الصورة في شعر التفعيلة، وهذا التنوع تابع لتنوع تجارب الشعراء واختلاف طبائعهم نتيجة اختلاف الأوضاع السياسية والاجتماعية التي مرت بها البلاد العربية؛ وتبعاً لدرجة التلاقح الثقافي مع الأمم الأخرى.

غير أننا نجد مجموعة من الصفات البارزة التي تميز هذا النمط الشعري، كأن "تتصف الصورة الحديثة بالميل إلى الإيحاء بدلاً من التصريح. وقد نفاجأ بالمشبه به في الصورة، وربما غاب وجه الشبه عن أذهاننا لأول وهلة، ولكن الصورة سرعان ما تتوضح لنا دلالاتها بعد ذلك لتقدم أكثر مما تقدمه الصورة القديمة.

والصورة الحديثة تتحرر من عقال الأبعاد المكانية والزمانية والمنطقية لتجعل من الصورة حلماً يتعذر على الدارس أن يخضعه لقواعد الصورة البلاغية"(33)، فالصورة الآن تقلل من التشابه بين الأشياء أو تقضي عليه تماماً، وهي لا تعبر عن الترابط بين الأشياء بقدر ما تجمع بين أشياء لا ترابط بينها في المنطق أو الواقع"(34) كالتي وردت عند نزار قباني في قصيدته "صورة دوريان غراي"(35) وقد يصور الشاعر الحديث بالكلمة إذ أصبحت لها وظيفة جديدة في الصورة الشعرية ووقع خاص ضمن بناء القصيدة الحديثة من ناحية الصوت والمعنى.

وقد تُصوَّر الكلمة بالموسيقا إذ اتجه الشعراء إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقا الألفاظ وإلى الإلحاح على استخدام الكلمة دلالة وصوتاً انفعالياً. كما اهتموا بخلق جو من الموسيقا التصويرية المصاحبة للانفعال"(36). فقد اعتمد نزار قباني الموسيقا التصويرية في قصيدة "سامبا"(37)، ولا يخفى على أحد أن الشعر الحديث في صورته الموسيقية يعتمد الموسيقا التعبيرية أكثر من اعتماده على الموسيقا التركيبية"(38).

وقد اتجه الشعراء المعاصرون إلى التصوير باللون، ينهلون من سحره، ويرسلون من جمالياته طاقات تعبيرية يعجز عنها التعبير التقريري المباشر، ولم تعد الألوان مجرد رموز للحالة النفسية التي تشكلها الصورة الفنية في النص الشعري، بل صارت ركيزة هامة من ركائز التعبير الفني والجمالي في الشعر تنطرح في النص بتوظيف فني رفيع، يؤكد تنامي الوعي الجمالي وتطور الذائقة الشعرية.

كما اعتمد الشعر الحديث في تكوين الصورة على الرمز؛ فمنه ما هو مستمد من التراث الغربي(39)، ومنه ما هو مستمد من التراث

العربي(40)، بل قد يستخدم الشاعر الحديث رموزا شعوبية أحياناً فيوظفها في سياق الصورة الفنية(41).

وقد نرى الشاعر يستخدم الرموز الأسطورية "تموز، عشتار، بابل، جلجامش، آشور"(42) والشاعر عندما يلجأ إلى الرمز فإنما يلجأ إليه من أجل تفجير طاقات كامنة بحاجة إلى من يفجرها(43) من ناحية ومن أجل إثارة القارئ وإدهاشه من ناحية أخرى. وقد يكون لجوؤه إلى الرمز خوفاً من السلطة الاجتماعية والسياسية، أو أن الحال كما هي عند أصحاب المذهب الرمزي والسريالي الذين أرادوا الحديث عن أشياء لا تستطيع اللغة استيعابها. كما أن هدفهم جعل القارئ يحيا في عوالم من الضبابية والذهول. وهذه الضبابية الشعرية هي التي تولد الغموض الذي يعتبره "هربرت ريد" واحدة "من أعظم المتع في دنيا الأدب"(44).

أضف إلى ذلك أن الشاعر الحديث عندما يستخدم الأسطورة في بناء صورة القصيدة فإنما يستخدم ذلك لما تحمله الأسطورة من أبعاد تاريخية وثقافية ترتبط بعالمية الأدب.

اللغة والأسلوب:

تعد البساطة في اللغة من أهم مظاهر أسلوب القصيدة الحديثة؛ فالشاعر الحديث يضع في ذهنه البعد عن الغرابة اللفظية التي تنفّر القارئ؛ إذ إنه يستخدم اللغة ذات الطاقة الإيحائية التي تجذب القارئ. ولعل شهرة السياب والقباني ودرويش نابعة من بساطة لغتهم الذين راعوا من خلالها مستوى القارئ(45) وتمتاز لغة الشعر الحديث بالهدوء والبعد عن الخطابية لأن الشاعر نوع في القوافي وبسط من لغته فاقترب من الواقعية في أدائه.

ومما يلاحظ على لغة الشعر الحديث استخدامها في بعض الأحيان اللفظ الدارج أداة تعبيرية بهدف إيصالها المضمون بأقصر وقت للمتلقي، كما استخدم الشاعر الحديث المصطلحات، والأسماء الأجنبية، لكنه لم يطوعها للغة الشعر الفصحى، ولم يحاول ذلك، وإنما ألقاها فجة ناشزة(47). وامتازت لغة الشعر الحديث بالتكثيف والإيجاز. وقد لجأ بعض الشعراء إلى ترك نقاط في نهاية السطر الشعري أو بين المفردات في هذا السطر، وتركها هذا لم يكن عبثاً بل كان نابعاً من طبيعة البناء الشعري الجديد، لأن هذه النقاط تحمل مدلولات ضمن سياق القصيدة؛ فقد يترك الشاعر نقاطاً أو أسطراً من نقاط وغيرها من علامات الترقيم، لأنه يترفع عن ذكر المفردات البذيئة، وقد يتركها خوفاً من السلطة(48). أو يتركها ليشغل بال المتلقي في إدراك المعنى على سبيل الإثارة والتشويق.

أما أسلوب الشعر الحديث فإنه يعتمد التكرار(49)، والتكرار مبدأ فني يدخل في بنية القصيدة، والشاعر عندما يكرر فإنما يريد تأكيد الفكرة أحياناً، أو توضيح حالته أحياناً أخرى. فقد يكرر الشاعر المفردة، أو يكرر الشطر، أو يكرر الجملة، تبعاً للحالة الانفعالية المسيطرة عليه.

وقد يعتمد الشعراء في قصائدهم الحوار لما له من تأثير في نفسية المتلقي لأنه يبث الحركة ويبعث الحياة، فالحوار (مونولوج) داخلي ذاتي يعيش فيه القارئ مع تجربة الشاعر، وقد يكون بين شخصين.

الإيقاع

الموسيقي والوزن:

إذا قالت العرب بلسان قدامة بن جعفر: "الشعر كلام موزون مقفى له معنى(50) فإن مقولتها التي تمثل الذوق العربي لا تتناسب وتصورات تيار الشعر الحديث الذي اعتمد على المضمون ونوع الإيقاع وأغناه وعقده(51) تبعاً للدفقة الشعورية التي يحياها المبدع لحظة الإبداع الفني فتنوعت الإيقاعات بتنوع فضاءات النص وبتعدد صوره. فالشاعر الحديث قلما يعتمد على رتوب الوزن في نتاجه، ومن بديهياته أن لا يفكر واعياً في الوزن، وأن لا يقصده قصداً، لأن النص يأتي ولا يعي الشاعر ولا يدرك كيف ولد؟ ونزار قباني يؤكد هذه الحقيقة إذ يقول: "والنظامون وحدهم هم الذين يكتبون حسب الروزنامة، ويعرفون أنهم في يوم /17/ ذي الحجة سيكتبون قصيدة على البحر الطويل بمناسبة وضع الحجر الأساس لبناء مصنع للعلف الحيواني"(52). إن الشاعر الحقيقي عند نزار هو الذي لا يفكر في النغمة الإيقاعية التي يريد أن يبني عليها نصه.

لقد تنوعت موسيقا الشعر الحديث في عدد التفعيلات ضمن القصيدة الواحدة، ولم يعد هناك التزام بسطر شعري معين لأن النفس الشعري يطول ويقصر بحسب الدفقة الشعورية التي يحياها المبدع، ومثال ذلك قول نزار قباني في مدخل من ديوان "هكذا أكتب تاريخ النساء"

اقرئيني.. كي تُحسي دائماً بالكبرياءْ

اقرئيني.. كلما فتشت في الصحراء عن قطرة ماءْ

اقرئيني.. كلما سدوا على العشاق أبواب الرجاءْ

أنا لا أكتب حزن امرأةٍ واحدةٍ

إنني أكتب تاريخ النساءْ..(53)

أما القافية والروي فقد حصل فيهما تغيير واضح أسهم في تغير نبرات القصيدة وإيقاعاتها، وخلق حالة من الترابط والتآلف سواء في الشكل أم في المضمون، من مثل قصيدة "سحب" لنزار قباني التي وقعت في واحد وأربعين مقطعاً شعرياً، تغيرت فيهما القافية والروي وتنوع الإيقاع. يقول:

غطَّ قوسَه

في شرايين الشفق

خشب القوس احترق

حين مسّه

وأشارا

فعلى ضِلْع الكَمَنْجا

وتّر يسفح وهجا

وشرارا..

أيُّ رقصهْ

ثرّة الغنج جريئهْ

رضعتْ ثدي الخطيئهْ

فهي قِصّهْ(54)

وقد حاول الشاعر العربي الحديث استخدام أكثر من زن في القصيدة الواحدة، كما حاول اللعب بعدد التفعيلات في سطور قصيدته "لخلق بناء (سيمفوني) متنوع الدرجات اللحنية أو للتعبير عن عدد الأصوات الشعرية التي أصبح يضمنها عمله(55)، غير أنه ظل محافظاً على وحدة التفعيلة ووحدة البحر في القصيدة الواحدة، متفنناً بمسافاتها الزمانية وعدد التفعيلات والموسيقا الداخلية الهامسة إضافة للإيقاع الخارجي في نهاية كل بيت "القافية" التي لا بد منها، كما في قصيدة "خَصْر" لنزار قباني:

أمِن مدرج الرصد

هذا المقام

وحدو الصحاري

**** البساطة في اللغة من أهم مظاهر أسلوب القصيدة الحديثة ابتعاداً عن الغرابة اللفظية التي تنفِّر القارئ.***

وزهو الخيام

إذا جاد أنعش(56)

وأتاحت موسيقا التفعيلة للشاعر الحديث مجالاً واسعاً للتحرك من خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية، كان آخرها "الاعتماد على الموجة الشعرية كتشكيل موسيقي تفرضه طبيعة التجربة.(57)

ولعل الهدوء الموسيقي سمة بارزة ملازمة للشعر الحديث، وذلك تابع للبعد عن النبرة أو النغمة الحماسية ذات الإيقاع الصاخب. من مثل ما في "قصيدة الحزن" لنزار قباني التي منها قوله:

أدخلني حبك.. سيدتي

مدن الأحزانْ..

وأنا من قبلك لم أدخل..

مدن الأحزانْ..

لم أعرف أبداً..

أنّ الدمع هو الإنسانْ

أنّ الإنسان بلا حزنٍ

ذكرى إنسانْ(58)

وهكذا كتبت القصيدة العربية في سطور شعرية، يمثل كل سطر فيها تركيبة موسيقية للكلام، لا ترتبط بالشكل المحدد للبيت الشعري المألوف، ولا بأي شكل خارجي ثابت، وإنما ترتبط بمدى ارتياح الشاعر، أو بعبارة أخرى بالشكل الذي يفترض فيه الشاعر أن هذا الشكل هو الأكثر تناسباً مع تطور الانفعال المثار.(59).

خصائص شعر التفعيلة:

امتاز شعر التفعيلة بعدة خصائص لا بد من ذكرها بإيجاز شديد، وهذه الخصائص لم تكن على مستوى واحد من المعيارية-النقدية، إذ عُدَّ بعضها حسنة من حسنات الشعر، وعُدَّ بعضها الآخر عيباً من عيوبه.

من حسناته:

أولى حسنات شعر التفعيلة بعده عن اللغة التقريرية المباشرة ذات الإيقاع الحماسي، ولجوؤه إلى اللغة الإيحائية ذات الطبيعة الفنية المؤثرة.

وثانية حسنات هذا الشعر التنوع في الإيقاع الشعري؛ تنوعاً جعل القراء يستسيغونه لأنه ابتعد عن الرتوب، وربط حركة الموسيقا بالموقف النفسي الانفعالي للتجربة "حين استخدم بعض شعراء شعر التفعيلة الموسيقا التصويرية والتعبيرية"(60)

وثالثة المزايا الحسنة لهذا الشعر بعث الماضي من خلال إحياء التراث الأدبي من أجل عقد مقارنة مع الحاضر، وتحميل النص أبعاداً جديدة من خلال إسقاط القضايا التراثية وإضفائها(61) على الأحداث المعاصرة، وعملية إدخال نص قديم في نص جديد بصورة مباشرة وغير مباشرة كالتضمين أو الاقتباس مثلاً، مما يهيئ جواً يرتاح له المتلقي.

ولعل السمة الأبرز لهذا الشعر هي تحرره من غنائية شعر القريض التي قيدت الشعر العربي بوحدة الوزن والقافية، فقد اصبح يميل إلى الموضوعية(62) والواقعية التي لا تتعالى على المشاكل المحيطة(63) بأبناء الأمة، كما أصبح اللسان المعبر عن الوجدان الجماعي إذ "توسع الشعر الجديد بمعنى الوجدان فلم يعد ذلك الوجدان الضيق المحدود الذي يقتصر فيه الشاعر على تصوير وجدانه الذاتي المنعزل عن وجدان الآخرين، بل أضحى الشاعر يعبر عن تجارب وطنه وأمته والإنسانية جمعاء أو بمعنى آخر:

أتاحت موسيقا التفعيلة للشاعر الحديث مجالاً واسعاً للتحرك من خلال أشكال غير محدودة من الموجات النفسية.

أضحى وجدان الشاعر جماعياً بعد أن كان فردياً".(64)

ومن حسنات هذا الشعر أنه حاول الارتقاء بالعمل الفني إلى مرتبة العالمية، لأن الشعراء ضمّنوا قصائدهم في بعض الأحيان رموزاً وأساطير، وأفادوا من تجارب الآخرين، تلك الإفادة أغنت شعر التفعيلة إذ أصبح يحمل أبعاداً حضارية وأيدلوجية لم نكن نعهدها في القريض.

من عيوبه:

غير أن بعض النقاد رأى في الخصائص التي ميزت شعر التفعيلة عيوباً تسيء إلى شعرية النص، فوقفوا منها موقفاً معارضاً، ودعوا إلى نبذ تلك العيوب ومنها: الإغراق في الغموض والرمزية(65)، والبعد عن الواقع، مما يجعل هذا الشعر وقفاً على طبقة محددة من المجتمع. وقد عبر نزار قباني عن ذلك بقوله: "والمرسل إليه عنصر هام في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحداً، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم وأزمة الشاعر العربي الحديث أنه أضاع عنوان الجمهور، فهو يقف في قارة .. والناس يقفون في قارة ثانية.. وبينهما بحار من التعالي، والصلافة، وعقد العظمة"(66). فالغموض في الشعر سبب جعله في برج عاجي، وأبعد القراء عن تداوله. ومثالنا على هذا الغموض المفتعل ما يكتبه أدونيس وجماعة مجلة شعر من تجارب مفتعلة غامضة مجهضة باسم الحداثة.

وذهب بعضهم إلى أن من عيوب الشعر ركاكة التبعير(67) و"كثرة الأخطاء العروضية والاستهانة بكثير من الأصول والقواعد التي اصطلح عليها أرباب هذا الشأن"(68) وبخاصة عند المبتدئين.

**** أولى حسنات شعر التفعيلة بعده عن اللغة التقريرية المباشرة ذات الإيقاع الحماسي ولجوؤه إلى اللغة الإيحائية.***

ومن الأمور التي قد تكون عيباً في شعر التفعيلة اقتصاره على ثمانية من بحور الشعر العربي الستة عشر، وفي هذا إفقار للشاعر يضيق مجال إبداعه. فلقد ألف الشاعر العربي أن يجد ستة عشر بحراً شعرياً بتامها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها. وقيمة ذلك في التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبيرة، يصبح اقتصار شعر التفعيلة على نصف ذلك العدد فقراً إيقاعياً لا نجده في الشعر التقليدي مع علمنا بأن الواقع الإبداعي لا يقيد الشاعر. كما بنى معظم شعراء التفعيلة قصائدهم على البحور الصافية التي تبنى على تفعيلة واحدة، وذلك يسبب فيه رتوباً مملاً، ولا سيما حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته.

وشعر التفعيلة يصلح للملاحم، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنويع دائم في طول الأبيات العددي فحسب، وإنما في التفعيلات نفسها أيضاً، وإلا سئمها القارئ. و"مما يلاحظ أن هذا الرتوب في الأوزان يحتم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً في تنويع اللغة، وتوزيع مراكز الثقل فيها وترتيب الأفكار، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل"(69).

ومن عيوبه أيضاً صعوبة "إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر؛ إذ تكون خواتيم القصائد ضعيفة، فقد يكررون مطلع القصيدة(70). فلقد أفادوا من نظام الموشحة بالخرجة الموحدة.

ويخيل إلينا أن ما ذهب إليه بعض النقاد من جعل بعض مزايا هذا الشعر عيباً أو حسنة ليس حتمياً، بل هو أمر نسبي، فما يعده ناقد حسنة قد يكون عند آخر سيئة، ونحن نذهب إلى أن هذا الشعر يجب أن ينظر إليه من خلال طبيعة بنائه الفني، لأنه لا يحق لنا أن نحاسبه

من منظورنا التقليدي للشعر، كما لا يجوز لناقد قرأ قصيدة تقليدية أن ينظر إليها بمنظار شعر التفعيلة؟ إن لكل منهما مجموعة من الرؤى الفنية والمعايير التقويمية المرتبطة بطبيعة تشكيلها وشعرية كل منهما.(71)

ولم تخف علينا جملة قضايا وظواهر اتسم بها هذا التنويع الشعري من مثل الغموض، وضعف الموسيقا، وحساسية الصياغات، وضوابط الحرية وغير ذلك، كان من الممكن تناولها ودراستها والوقوف عليها لولا ضيق المجال.

مستقبل شعر التفعيلة:

واجه شعر التفعيلة منذ بزوغ فجره الأول معارضة شديدة من جانب المحافظين الذين رأوا في الأبحر الخليلية الأنموذج الفني الإيقاعي الأعلى، وراحوا يشككون في هذا الشعر وغاياته ورواده، ويتهمونهم بالعمالة والانسلاخ عن الأصالة، الأمر الذي أدى إلى ردة فعل حادة من جانب النقاد والشعراء المجددين الذين رأوا في هذا الشعر الجديد المثال الأعلى للشعرية والبناء الفني للنص، فراحوا ينالون من أولئك المحافظين ويتهمونهم بالرجعية والتقليد والاجترار، وبذلك نشأت معركة نقدية بين فئتين من الأدباء إزاء هذا الشعر. فئة المؤيدين، وفئة المعارضين. وقد اشتد الخلاف بين الطرفين، حتى إن كثرة من الشعراء الخليليين كانوا يأبون الخوض بقصائدهم في الصحف أو المجلات التي يرون أشعار هؤلاء المجددين قد خالطتها، وربما ابتلعتها تماماً، إذ لن تجد قصائدهم مكانها اللائق على صفحاتها بين تلك الأشعار"(72)، كما أن الموقف السلبي المعارض قد حدا ببعض المحافظين إلى الانسحاب من الأمسيات والندوات الشعرية التي يشارك فيها أحد هؤلاء الشعراء المجددين.

فقد روي أن "العقاد اعترض على اشتراك بعض الشعراء المجددين في مهرجان الشعر بدمشق سنة 1960 متهماً إياهم بأنهم لا يعرفون أصول الشعر العربي، وهدد بالانسحاب من المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب احتجاجاً على اشتراكهم في المهرجان، فما كان من هؤلاء الشعراء المجددين- ومنهم: صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي- إلا أن أذعنوا فألقوا قصائدهم بالطريقة التقليدية إخماداً للثورة."(73)

بيد أنه يبدو الآن بعد مضي أكثر من نصف قرن على ولادة هذا النمط الشعري الجديد أن تقبله يكاد يكون مسألة لا مفر منها، وقد صار نفر من النقاد يخشى على الوزن الخليلي وعلى القريض، بعد أن انتشر هذا الشعر في شتى أنحاء الوطن العربي، وصار له محبوه ومتابعوه في كل مكان، الأمر الذي يدعونا إلى مراجعة أنفسنا انطلاقاً من المعاصرة، ومن ثبات هذا التنوع الشعري وصموده. ولنا أن نقول مع د.شوقي ضيف: "إن شاعرنا المعاصر مهما غلا في تجديده يشد بأسلاك نفسية وروحية إلى أصوله العربية."(74)

** من عيوب شعر التفعيلة الإغراق في الغموض والرمزية والبعد عن الواقع.*

لنسأل أنفسنا إلى أين نحن سائرون في التحديث والتجديد؟ وقد تنبه بعض الشعراء المجددين أنفسهم إلى أهمية هذه المسألة وخطرها، فها هو نزار قباني يقول مشيراً إلى العشوائية التي راحت تحكم شعرنا الحديث: "الخطر الكبير الذي يهدد القصيدة الحديثة هو العشوائية والمجانية وعدم التخطيط"(75) وكثرة التجارب الشعرية الفاشلة والسيئة أحياناً.

الحق إن ما يحكم الشعر الحديث اليوم هو العشوائية، حتى غدا من لا شأن له بالشعر يتربع على عرشه، وغدا بعضهم يطعن بالأوزان الخليلية ويتهم شعراءها بالتخلف والرجعية، وبالمقابل يرفض نفر من النقاد إطلاق اسم شعر على هذا النتاج الأدبي(76). وكلما امتد الزمان راح يختلط

الحابل بالنابل أكثر فأكثر، ولا سيما بعد ظهور "الشِّثْر"(77) قصيدة النثر وفضاء النص وغيرهما من التوهمات والبدع التي بات الغرب يصدِّرها لنا كل يوم، ويتقبلها بعضهم بنهم وتعطّش يجعلان الإنسان العربي المعاصر يخاف على هويته، نحن مع الذين يقولون بالجديد إلى آخر الشوط شريطة أن يكون التجديد طبيعياً وفنياً وخلاّقاً.. يمثل الحداثة وروح العصر التي أشرنا إليها سابقاً. فالشعر شعور ورؤية متميزة، وروح مختلجة تشدك إليها وتسترعي الاهتمام. "أما أن ننسف الأسس العروضية للشعر فهو أقرب إلى الهذيان المشوش يلجأ إليه الذين فقدوا الأصالة"(78).

خاتمة:

بعد هذه الإطلالة السريعة على آليات شعر التفعيلة وإرهاصاته، لا بد لنا من الوقوف عند بعض النقاط التي استرعت اهتمامنا، وآثرنا أن نشير إليها ونجعلها خاتمة لما عرضناه، منها:

1-أن ولادة شعر التفعيلة لم تكن طفرة على يد شاعر بعينه، بل كانت نتيجة طبيعية لظروف وإرهاصات سابقة بشرت بها سواء في أدبنا القديم أو الحديث.

2-أن الأطروحات والرؤى الفنية التي قدّمها شعر التفعيلة ببنائه الفني تؤكد تنامي الوعي الفني والجمالي عند الإنسان العربي المعاصر نتيجة إفادته من معطيات العصر الراهن وتلاقح ثقافته مع ثقافات الأمم الأخرى، الأمر الذي يبشر بعالمية الأدب العربي.

3-أن الشعر العربي لم يعد مكبلاً بقيود الغنائية المألوفة، إذ تحرر منها، وبات يعبر عن آلام الآخرين وآمالهم بموضوعية وصدق.

4-أن الشعر الحديث تميز ببعده عن الموسيقا الصاخبة، إذ إنه عمد إلى التنويع في الإيقاع الموسيقي التابع لطبيعة الانفعال الشعري، واختلاف عدد التفعيلات في السطر الشعري، الذي يناسب، بانسيابيته طبيعة العصر الراهن التي لا تحده حدود.

5-أن مسيرة تطور هذا الشعر أدت إلى ظهور (الشِّثْر) وهو ما يدعى قصيدة النثر على نحو ما، بكل ما فيها من اعتباطية وتغريب، كما أدت إلى ظهور متسلقين لا علاقة لهم بالشعر ولا بالإبداع مما جعل كثيراً من النقاد يخجلون من التصريح بعدم الفهم، كما جعل الإنسان العربي المعاصر يخاف على تراثه وأصالته.

وأخيراً لا يسعنا إلا أن نقول: إن شعر التفعيلة تجربة إبداعية جديدة جديرة بأن تدرس بموضوعية وعقلانية ترتقي إلى البحث العلمي ويبقى الزمن وحده هو الحاكم الحقيقي في قضية بقاء هذا التنويع الشعري وحياته، ومدى قدرته على الاستمرار والتداول بين القراء، ومدى تقبل الجمهور المتلقي لجمالياته.

❐

■ **الهوامش:**

(1)-ينظر: فاخوري محمود، 1989، موسيقا الشعر العربي. مديرية الكتب،حلب، 186.

(2)-جاءنا الشعر الجاهلي متكاملاً في بنيته الفنية، وهذا دليل على أن له جذوراً اقدم في التاريخ، ولأنه لا يمكن فناً أن يظهر على هذه الدرجة من النضج دفعة واحدة. ينظر: ضيف، شوقي، 1956- الفن ومذاهبه في الشعر. طبعة 3، بيروت، 180 وفيه رأي جويدي Gaudi في أن شعر الجاهلية كان ثمرة لجهود قبله، كما ينظر: فروخ عمر، 1960- المنهاج الجديد. ج1، بيروت، 27

وفيه رأى أن رقي الشعر الجاهلي سببه ألفي عام سبقته.

(3)-ألتونجي، محمد، 1980- دراسات في الأدب الجاهلي، مطبعة الشرق بحلب، 35-48.

(4)-نشأت كمال، 1967- أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث. دار الكاتب العربي، القاهرة، 216.

(5)-ينظر: حسين، طه، 1945- حديث الأربعاء. دار المعارف، مصر، 12.

(6)-ينظر: نشأت، كمال- أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، 224، جدير بالذكر أن رأيه هذا قد أيده أكثر من ناقد، فأنور الجندي رأى أيضاً أن مطران هو المجدد الأبرز في الشعر العربي. ينظر أنور الجندي 1964- معالم الأدب العربي المعاصر. دار النشر للخدمات بجامعة لبنان، 45، كذلك يذهب الباحث محمد طربيه، إذ رأى أن خليل مطران هو رائد التجديد في الشعر العربي. ينظر محمد طربيه، مجلة الكويت، العدد /19/ أبريل 2000م.

(7)-ينظر: د.الدسوقي عبد العزيز، 1960- جماعة أبولو وأثُرها في الشعر المعاصر، مطبوعات معهد الدراسات العربية العالية 7.

(8)-ينظر: د.عبد المجيد عبد اللطيف، 1990- في الشعر العربي الحديث وتحليله. مطبوعات جامعة البعث، حمص، 139-14.

(9)-ينظر: فاخوري، محمود- موسيقا الشعر العربي: 192-194.

-**المواليا**: فن شعري من البحر البسيط، من اللون العامي، يركب على الغالب من بيتين مقفيين، تختم أشطرهما الأربعة بروي واحد، وله ثلاث أعاريض تشبهها أضربها، وهي (فاعلن) و(فعلن) و(فعلان) وكثيراً ما تسكن فيه أواخر الكلمات.

-**القوما**: فن شعري اخترعه البغداديون، ثم المصريون في العصر المملوكي، ليغنوا به الناس في سحور رمضان واشتق اسمه من قول المسحرين بعضهم لبعض "قوما نسحّر قوما"، والوزن المشهور لفن القوما هو (مستفعلن فعلان) مرتين.

-**الكان كان**: فن شعري من اختراع البغداديين، وسموه بهذا الاسم لأنهم لم ينظموا فيه سوى الحكايات والخرافات وله وزن واحد مشهور وقافية ساكنة مردوفة ويتألف من أربعة أشطر:

مستفعلن فاعلاتن   مستفعلن مستفعلات

مستفعلن فاعلاتن   مستفعلن فعلات

-**الدوبيت**: معناه البيتان، اقتبسه العرب عن الفرس، ونظموه باللغة الفصيحة واللهجة العامية، وله خمسة أنواع.

ينظر: الرافعي مصطفى صادق، 1940- تاريخ آداب العرب، ج3، مصر، 172.

-**الزجل**: وهو أول الفنون الملحونة التي سارت على لغة العامة إلى عصرنا، وأصل نشأته من الأندلس، وقد اتبع فيه ناظموه النغم غالباً وربما نظموه على البحور الستة عشر لكنهم زادوا عليه أضعافاً كثيرة.

(10)-ينظر: فاخوري محمود- موسيقا الشعر العربي، 200.

والبند: هو لون شعري وجد في العراق منذ القرن الحادي عشر للهجرة، تجمع منظومته

بـين وزنـين مـن دائـرة واحـدة همـا: الهـزج والرمل، وهو أقرب أشكال الشعر العربي إلى شـعر التفعيلـة لأنـه لا يتقيـد بأسـلوب الشطرين.

(11)-ينظـر: عبـد المجيـد عبـد اللطيـف- فـي الشعر العربي الحديث وتحليله، 140.

(12)-ينظـر: خـوري إلياس- دراسـات فـي نقـد الشعر، 60.

(13)-ينظـر: طليمـات غـازي، 1994- عـروض الشـعر العربـي مـن المعلقـات إلـى شـعر التفعيلة، الطبعة الولى: 158-162.

(14)-الحموي ياقوت، (1119، 1229م) معجم الأدباء، 20 جزءاً، المجلد الحادي عشر، بلا تاريخ، مطبوعات دار المأمون، مصر، 239.

(15)-المصدر السابق، 240.

*سـلم بـن عمـرو المعـروف بالخاسـر (ت186هـ/802م). لـزم بشـار بـن بـرد، وسـمي بالخاسـر لأنـه بـاع مصحفاً واشترى طنبوراً وقيل اشترى دفاتر شعر وهو صاحب البيت المشهور:

مـن راقـب النـاس مـات غمـاً

وفـــاز باللـــذة الجســـور

(16)-ينظر: صيف، د. شوقي، العصر العباسي الأول، 304.

(17)-ينظـر: فـاخوري، محمـود، موسـيقا الشـعر، بحر الرجز (قسم الملاحظات).

(18)-فـاخوري، محمـود، موسـيقا الشـعر العربـي، 204.

(19)-الـورقي د. السـعيد، 1984- لغـة الشـعر العربي الحديث، الطبعة الثالثة، دار النهضة العربية، بيروت، 34.

(20)-ولنا أن نتساءل: لماذا تعجز الآن مع أنها لم تعجز من قبل؟

(21)-اليوسـف، سـامي يوسـف، 1980- الشـعر العربـي المعاصـر. منشـورات اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، 25.

(22)-ينظـر: المرجـع السـابق: 26. كيف يكـون التوتر والتأزم وليد التجربة ثم يكون مستورداً، هذا تناقض.

(23)-ينظـر: الملائكـة، نـازك، 1962- قضـايا الشـعر المعاصـر، الطبعـة الأولـى، دار الآداب، بيروت، 126-127.

(24)-نـؤثر اسـتخدام مصـطلح "شـعر القـريض" علـى الشـعر التقليـدي أو الشـعر الخليلـي أو الشعر الفصيح أو الشعر الأصيل أو الشعر العمـودي أو غيـر ذلـك... لأنـه مصـطلح تراثـي أصـيل وصـحيح لا يحمـل مـدحاً ولا قدحاً، وبالتالي لا يوحي بأي أثر إيجابي أو سلبي في السامع، وقد استخدمه العرب قديماً مقابل الرجز.

(25)-اليوسـف، سـامي اليوسـف- الشـعر العربـي الماعصر، 13.

(26)-ينظر: موريه س، 1969- حركات التجديد فـي موسيقا الشعر العربـي الحديث. الطبعـة الأولـى، عـالم الكتـب، القـاهرة، ترجمـة سـعد مصلوح، 122-123.

(27)-الملائكـة، نـازك- قضـايا الشـعر المعاصـر، 21.

(28)-ينظـر: موريـه س- حركـات التجديـد فـي موسـيقا الشـعر العربـي الحـديث، 18، 19، 41، 42. والرد على الدحض والصراع بينها وبين السياب.

(29)-ساعي، د. أحمد بسام، 1987- حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه. الطبعة الأولى، دار المأمون، دمشق، 51.

(30)-اليوسف، سامي يوسف- الشعر العربي المعاصر: 32، وأرى عبد الوهاب البياتي بدلاً من بلند الحيدري.

(31)-ينظر: فاخوري، محمود- موسيقا الشعر العربي، 206. أعتقد أن نزاراً والعيسى من الأربعينيات وليسا من الستينيات. فديوان (قالت لي السمراء) لنزار قباني صدر في عام 1946 ومنهم من يرى أنه قد صدر عام 1942 وديوان سليمان العيسى (مع الفجر) صدر في حلب وقتذ. كما أحسب أن (وفاء وجدي) شاعرة مصرية

(32)-ينظر: خضير، د.ضياء، 2000- شعر الواقع وشعر الكلمات. مطبعة اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

(33)-ساعي، د. أحمد بسام- حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه: 307-308.

(34)-مكاوي، د.عبدا لغفار، 1972- ثورة الشعر الحديث. القاهرة، 313/1.

(35)-قباني، نزار، 1972- أشعار خارجة على القانون، منشورات نزار قباني، بيروت، 107.

(36)-الورقي، د.السعيد- لغة الشعر العربي الحديث: 215.

(37)-قباني، نزار، 1983- الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الثانية عشرة، منشورات نزار قباني، بيروت، المجلد الأول، 175.

(38)-الورقي، د.السعيد- لغة الشعر العربي الحديث: 221.

(39)-كما فعل السياب وصلاح عبد الصبور.

(40)-كما فعل نزار في قصيدته "جريمة شرف أمام المحاكم العربية".. ينظر: قباني، نزار، 1974- الأعمال السياسية. الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني، بيروت، 127.

(41)-كما فعل أدونيس، فمهيار شاعر الشعوبية يصبح اسمه في يد أدونيس راية تهزم راية الخليفة والإمام. ينظر: ساعي، د.أحمد بسام، 1978- حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، 339.

(42)-قباني، نزار- الأعمال السياسية، 247.

(43)-فانوس، محمد وجيه، 1995- محاولات في الشعري والجمالي. اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، 23.

(44)-ريد، هربرت، 1997- طبيعة الشعر، ترجمة: د.عيسى علي العاكوب، وزارة الثقافة، دمشق، 99.

(45)-لا نرى تعارضاً بين استخدام الشاعر الحديث الرمز بشفافية وبين بساطة لغته وسيرورتها.

(46)-ينظر: قباني نزار- الأعمال الشعرية الكاملة. المجلد الأول، الكتاب التاسع (قصائد متوحشة).

(47)-كاستخدام الأسماء: البيانو، وراشيل، وهتلر، والويسكي إلى غير ذلك.

(48)-ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة. مج:2، الصفحات: 207، 223، 279، 644، 717. التي أصبح الشعر فيها نقاطاً من دون تعليق، والحمد لله!؟

(49)-ينظر: الملائكة، نازك، 1962- قضايا الشعر المعاصر. الطبعة الأولى، منشورات دار الآداب، بيروت، 228.

(50)-ينظر القيرواني، ابن رشيق (390-456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه

1988 جزءان، تح: د.محمد قرقزان، ط1، ج1، دار المعرفة، بيروت.

(51)-يرى د.كمال أبو ديب شدة تعقيد الإيقاع في الشعر الحديث وغناه. ينظر: أبو ديب، كمال، 1981- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 33.

(52)-قباني، نزار، 1981- ما هو الشعر؟ الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني، بيروت، 104. وأنا على ما يشبه اليقين بأن الشاعر القديم من مثل المتنبي والمعري والبحتري وغيرهم كثير، كانوا لا يفكرون بالوزن عندما كانوا يقولون الشعر.

(53)-قباني نزار- الأعمال الشعرية الكاملة، ج2، 811.

(54)-قباني نزار- الأعمال الشعرية الكاملة، ج1: 175-190.

(55)-قباني نزار- ما هو الشعر: 198-201.

(56)-المصدر السابق: 236.

(57)-المرجع نفسه: 204.

(58)-قباني، نزار- الأعمال الشعرية الكاملة، ج1: 701.

(59)-ينظر: الورقي، د.السعيد- لغة الشعر العربي الحديث: 198.

(60)-ينظر: الورقي، د.السعيد- لغة الشعر العربي الحديث: 215-221، فقد حلل أمثلة نزار قباني، ومحمود السعران، وصلاح عبد الصبور.

(61)-وهو ما يعرف بالتناصية في المصطلح النقدي الحديث. شأنه في بعث الماضي شأن شعر القريض.

(62)-كما في "أنشودة المطر" للسياب، وفي "أنا والمدينة" لصلاح عبد الصبور.

(63)-ينظر: الورقي، د.السعيد- لغة الشعر العربي الحديث: 229.

(64)-ينظر: مريدن، د.عزيزة- حركات الشعر في العصر الحديث: 306-307.

(65)-استخدم نزار قباني مختلف الرموز بشكل مدهش، ينظر: بخاري برهان 1999- مدخل إلى الموسوعة الشاملة للشاعر نزار قباني، دار سعاد الصباح، الكويت 50. وهذا لا يتعارض مع استخدام هؤلاء الشعراء للغة سهلة مأنوسة.

(66)-قباني، نزار، ما هو الشعر؟: 46-47.

(67)-ينظر: نشأت كمال- أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث: 148-149.

(68)-فاخوري، محمود- موسيقا الشعر العربي: 238.

(69)-الملائكة، نازك- قضايا الشعر المعاصر: 32-33. وردت (الرتابة) ولم أعثر عليها في معجم عربي.

(70)-المرجع السابق:30، وينظر: 65. (البحور الصافية "الكامل، الرمل، الهزج الرجز، المتقارب، الخبب").

(71)-ويمكننا القول: إن الموضوع ليس وزناً وحسب، فعدد التفعيلات لا يعطي الشعر حداثة أو تقليداً، فكم من قصائد القريض أكثر حداثة من كثير من شعر التفعيلة.

(72)-ساعي، د.أحمد بسام- حركة الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه: 32.

(73)-فاخوري، محمود- موسيقا الشعر العربي: 241. يخيل إلي أنهم أذعنوا فألفوا قصائدهم بالطريقة التقليدية، لأن الإلقاء وحده لا يغير من طبيعة الكتابة.

(74)-ينظر ضيف، شوقي، 1974- دراسات في الشعر العربي المعاصر، 21.

(75)-قباني، نزار- ما هو الشعر؟: 126.

(76)-ينظر: العيسى، إسماعيل جبرائيل، 1986- نقض أصول الشعر الحر، دار الفرقان، عمان الأردن: 10.

(77)-عبد المحسن، د.محمد حسن، 1995- الشِّثر (ما ليس بشعر ولا نثر). مجلة بحوث جامعة حلب، العدد 28: 95-111. الشِّثر: مصطلح اعتمدناه نحتاً من كلمتي الشعر والنثر، لندل به على ما يسمى بـ(قصيدة النثر).

(78)-الصوفي، عبد الباسط بلا- الآثار الشعرية والنثرية، مطبعة المفيد، دمشق: 286.

المصادر والمراجع والدوريات:

1-أبو ديب، كمال 1981- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت.

2-ألتونجي، د.محمد، 1980- دراسات في الأدب الجاهلي. مطبعة الشرق بحلب.

3-بخاري، برهان، 1999- مدخل إلى الموسوعة الشاملة للشاعر نزار قباني، دار سعاد الصباح، الكويت.

4-الجندي، أنور، 1964- معالم الأدب العربي المعاصر، الطبعة /1/، دار النشر للخدمات بجامعة لبنان، بيروت.

5-حسين، طه، 1945- حديث الأربعاء. دار المعارف، مصر.

6-الحموي، ياقوت بلا- معجم الأدباء، 20 جزءاً، مطبوعات دار المأمون، مصر.

7-خضر، ضياء، 2000- شعر الواقع وشعر الكلمات. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق.

8-خوري، إلياس، 1984- دراسات في نقد الشعر، بيروت.

9-الدسوقي، عبد العزيز، 1960- جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي المعاصر. معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة.

10-الرافعي، مصطفى صادق، 1940- تاريخ آداب العرب، مصر.

11-ريد هربرت، 1997- طبيعة الشعر، وزارة الثقافة، دمشق، تر: عيسى العاكوب، وزارة الثقافة، دمشق.

12-ساعي، د.أحمد بسام، 1978- حركة الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه. الطبعة الأولى، دار المأمون للتراث، دمشق.

13-الصوفي، عبد الباسط بلا- الآثار الشعرية والنثرية، مطبعة المفيد، دمشق.

14-طربيه، محمد، 2000- خليل مطران رائد التجديد في الشعر العربي، مجلة الكويت، العدد/198/.

15-طليمات، غازي مختار، 1994- عروض الشعر العربي من المعلقات إلى شعر التفعيلة، الطبعة الأولى، دار طلاس، دمشق.

16-ضيف، شوقي، 1956- الفن ومذاهبه في الشعر، ط3، بيروت.

17-عبد المحسن، محمد حسن، 1995- الشِّثر (ما ليس بشعر ولا نثر)، مجلة بحوث جامعة حلب، العدد 28.

18-عبد المجيد، عبد اللطيف، 1991- في الشعر العربي الحديث وتحليله، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة البعث، حمص.

19-العيسى، سليمان، بلا تاريخ- مع الفجر. مطبعة السعد، حلب.

20-العيسي، إسماعيل جبرائيل- 1986- نقض

أصول الشعر الحر، دار الفرقان، عمان، الأردن.
21-فاخوري، محمود، 1989- موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب.
22-فانوس، د.محمد وجيه، 1995- محاولات في الشعري والجمالي. اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت.
23-فروخ، د.عمر، 1960- المنهاج الجديد. بيروت.
24-قباني، نزار، 1972- أشعار خارجة على القانون. منشورات نزار قباني، بيروت.
25-قباني، نزار، 1981- ما هو الشعر؟ الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني، بيروت.
26-قباني، نزار، 1983- الأعمال الشعرية الكاملة. الطبعة الثانية عشر، منشورات نزار قباني، الجزء الأول والثاني، بيروت.
27-القيرواني، ابن رشيق، 1988- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، جزءان، تح: د. محمد قرقزان، ط1، ج1، دار المعرفة، بيروت.
28-مريدن، عزيزة، 1982- حركات الشعر في العصر الحديث. مطبعة الرياض، دمشق.
29-مكاوي، عبد الغفار، 1972- ثورة الشعر الحديث. القاهرة.
30-الملائكة، نازك، 1962- قضايا الشعر المعاصر. الطبعة الأولى، منشورات دار الآداب، بيروت.
31-موريه س، 1969-حركات التجديد في موسيقا الشعر العربي الحديث. الطبعة الأولى، عالم الكتب، مطبعة المدني، القاهرة، تر: سعد مصلوح.
32-نشأت، كمال، 1967- أبو شادي وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث، دار الكاتب العربي، القاهرة.
33-الورقي، د. السعيد، 1984- لغة الشعر العربي الحديث. الطبعة الثالثة، دار النهضة العربية، بيروت.
34-اليوسف، سامي اليوسف، 1980- الشعر العربي المعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

□□□

الخافي

من أخطاء الشافي

د. محمد هيثم غرة

*كتاب الشا
في العرو
والقوافي كتا
كبير الحجم
قورن بكتـ
العروض الأخرى*

مقدمة:

الشعر فنّ خالص يعكس رقّة الشعور ورهافة الحسّ ودفق العاطفة وثورة الخيال، إلى جانب ما يحمل من أفكار ومعانٍ.

وله أدوات، أهمّها بعد الموهبة تعلّم العَروض، فهو علم يربّي فينا الإحساس بالأوزان، ويقفنا على ما يتّسم به الشعر من تآلف الأنغام، ويعين الناقد على التمييز بين الخطأ والصواب، ويُهيّئه ليعلم مبلغ اقتدار الشاعر على تصريف الكلام وتنويع الأنغام.

وهو للشعر بمنزلة علم الإعراب للكلام، فكما أنّ صنعة النحو وُضعتْ ليعافى بها اللسان من فضيحة اللحن، فكذلك علم العروض وضع ليعافى به الشعر من خلل الوزن(1).

استنبطه الخليل بن أحمد الفراهيدي فوضع قواعده، وفصّل الحديث عنه وعن بحوره وزحافاته وعلله ووضع مصطلحاته، حتّى جعل منه علماً قائماً بذاته، فهو علم ابتدأ بالخليل، وأكاد أقول إنه انتهى به أو بعده بقليل؛ لأنّ تلامذة الخليل وتابعيه ليس لهم في هذا العلم ما يُشار إليه بالبنان ما خلا أموراً أضافوها أو حذفوها أو غيّروها وهي لا تشكّل أمراً ذا بال، بدءاً مما فعله الأخفش ثمّ الجوهري ومروراً بما أضافه القرطاجنّي، وانتهاء بدراسات الباحثين المحدثين. أقول هذا غيرَ ناسٍ فضل كثير من العلماء الذين استطاعوا- معتمدين على فكر الخليل ومنطلقين من آرائه- أن يربطوا بين عروضه وبين الموسيقا والإيقاع، وأن يدرسوه دراسة إبداعيّة مستفيدة من الدراسات اللغوية القديمة والحديثة ومن آراء المستشرقين(2).

وقد يقلّل بعض الناس من شأن هذا العلم ظنّاً منهم أنّ الشاعر المطبوع لا يحتاج إليه(3)، وكأنّهم قد نسوا أنّ كبار الشعراء في العصر الجاهلي كان لهم قصائد اضطرب فيها الوزن، كالمرقّش الأكبر في:

هلْ بالديار أن تجيب صَمَمْ

لـــو كـــان رســـمٌ ناطقـــاً كلّـــمْ

فهي من وزن السريع وخرجت شطور بعض أبياتها عن هذا الوزن، كالشطر الثاني من:

مــا ذنبُنــا فـــي أن غـــزا ملـــكٌ

مـــن آل جفنـــةَ حـــازمٌ مـــرغَمْ

فإنه من وزن الكامل.

وكذلك عبيد بن الأبرص في:

أقفـــر مـــن أهلـــه ملحـــوبُ

فالقطّبيـــــــاتُ فالـــــــذنوبُ

وغيرهما(4).

ومن مظاهر ذلك التقليل واستخفاف بعض الناس بهذا العلم أنْ صار التأليف في العروض – أحياناً– شغلاً لمن ليس له شغل، فأُلّفتْ فيه كتب كثيرة كانت تكراراً لأقوال العلماء الأقدمين ونقلاً لقواعدهم العروضيّة وللشواهد التي ذكروها، لم يجدّد فيها مؤلّفوها ولم يبتكروا ولم يُضيفوا.

وممّا يعزّي القارئ به نفسه أنّ بعضها قد يخرج بآراء بسيطة أو بنتيجة مقنعة، أو على الأقلّ يغيّر صاحبُها الشواهد العروضيّة ويختار مكانها أمثلة من شعر العرب الذين لم يُعرف قوم بالشعر كما عُرفوا، فيطبّق عليها قواعد العروض.

لكنْ إذا خلا بعضُ هاتيك الكتب من رأيٍ للمؤلّف أو جملةٍ يُضيفها على ما نقل من كتب الأقدمين أو حتّى المحدثين، ورافق ذلك أخطاء علميّة في العروض (وهو موضوع كتابه) وفي غير العروض، فهذه طامّةٌ كبرى تُظهر أنّ المؤلّف غير مختصّ بهذا العلم، وتُظهر فوق ذلك ما تُظهر.

وفي المكتبة العربيّة بعض الكتب التي تتّصف بهذه الصفة، أختار منها كتاب (الشافي في العروض والقوافي)(5) تأليف الدكتور هاشم منّاع.

ونظراً لأهميّة علم العروض ووجوب العناية به وتوخّي الدقّة، رأيت من واجبي إبداء مجموعة من الملاحظات حول هذا الكتاب، تصحيحاً لبعض ما جاء فيه من أخطاء وأوهام، راجياً أن يتّسع لها صدر المؤلّف فيقبل منها الحقّ ويستدرك بها النقص الواضح في مؤلَّفه وفاءً منّا لهذا العلم الجليل.

ولأنّ الكتاب في عروض الخليل، ولأنّه مؤلَّفٌ تقليدي تعليمي، ستكون ملاحظاتي عليه صادرةً في أكثرها عن آراء الخليل والعلماء الذين ساروا على دربه واستناروا بضوئه، مناقشاً من خلالها ما وقع فيه الكتابُ من أخطاء عروضيّة وأُخرى نحويّة ولغويّة وأوهامٍ اعترتْه في بعض المصطلحات، وقراءاتٍ غير دقيقة لبعض الشواهد، ومناقشاً بعد ذلك ظاهرة الإطالة والإسهاب وبعض مصادر الكتاب. ولا بدّ قبل ذلك من تعريف موجز بالكتاب.

(الشافي في العروض والقوافي)

كتابٌ كبير الحجم إذا قورن بكتب العروض الأخرى، ينطوي على ثلاثمائة واثنتي عشرة صفحة، طُبع منه كما يقول صاحبه آلاف النسخ، والنسخةُ التي أتحدّث عنها هي من الطبعة الأخيرة (الطبعة الثالثة 1995م)، وهي –كما كُتب على أوّل صفحة منها– مزيدةٌ ومنقّحة، نشرتْها دار الفكر العربي ببيروت، وتَصَدَّرها إهداءٌ إلى أحد المحسنين (صاحب الكلية التي يعمل فيها المؤلّف).

ذُكر في مقدّمة هذه الطبعة أنّ الطبعتين الأولى والثانية نفدتا لانتشارهما في الجامعات وبين القُرّاء، فأخرج المؤلّف هذه الطبعة وتمنّى أن

****في آخر الكتاب عقد فصلاً خاصاً بفنون الشعر المستحدثة كالمواليا والقوما والموشّح وما إلى ذلك.***

ينتفع بها أهل العلم وطلاّبه، ولا سيّما أنّ هذا الكتاب كما يقول مؤلفه: (أنموذج فريد بين كتب العروض والقوافي الحديثة، ممّا يجعل حاجة المثقّف العربيّ أكيدة لمثله) الشافي ص 8.

ثمّ ذكر المؤلّف مقدمة الطبعتين الأولى والثانية على عادة المؤلّفين، لكنْ يُلاحظ أنّه حذف منها هنا شكره واعترافه بالجميل لمن ساعده وقرأ له الكتاب وصحّح له أصوله، وهذا الشكر وهذا الاعتراف بالجميل مثبتان في مقدمة الطبعَتْينِ الأوليَيْنِ(6).

ثمّ جاء بتمهيد تحدّث فيه عن الخليل وكُتُبه، وذكر تعريفات العلماء للعروض واختلافهم في سبب وضع هذا العلم وفي سبب تسميته بالعروض.

ثمّ جعل الكتاب قسمين: تحدّث في الأول عن العروض، وتحدّث في الثاني عن القافية، وقد ذكر في القسم الأوّل طريقة التقطيع والكتابة العروضيّة، والتفعيلات والمقاطع التي تتكوّن منها، وتحدّث عن ألقاب الأبيات وألقاب أجزائها.

وعقد بعدئذ فصلاً للحديث عن الدوائر العروضيّة كما ذكرها ابن عبد ربّه صاحب العقد، وشرع يتحدث عن بحور الشعر ابتداء من الطويل وانتهاء بالمتدارك، يذكر في كلّ بحر مفتاح البحر وسبب تسمية البحر بهذا الاسم وأعاريض البحر وأضربه، ويذكر شواهده كما تتناقلتها كتب العروض، ويقطّعها عروضيّاً ويذكر تفعيلاتها وما اعتراها من زحاف أو علّة، كما فعل التبريزي في كتابه (الوافي).

ويستعين المؤلّف بعنوانين كان حازم القرطاجنّي يردّدهما في كلّ فصل من فصول كتابه (منهاج البلغاء) وهما (تنوير) و (إضاءة)، يجعلهما صاحب (الشافي) بداية فقرة جديدة من الكلام.

وآخر كلّ بحر يُجري مجموعة من التدريبات يطلب حلها.

وذكر في القسم الثاني (علم القوافي) اختلاف العلماء في تعريف القافية، وعقد فصلاً للحديث عن حروفها وحركاتها وأنواعها ثمّ عن عيوبها كما ذُكرت في كتاب الخطيب التبريزي، ثمّ فصلاً للحديث عن الشعر الحرّ مأخوذاً من كتاب (قضايا الشعر المعاصر) للشاعرة نازك الملائكة كما صرّح في الشافي ص 285، ذكر في هذا الفصل نشأة الشعر الحرّ وأهمّ روّاده وأسباب ظهور هذه الحركة الشعرية الجديدة، ثمّ تحدّث عن شكله وأوزانه المستخدمة.

وآخر الكتاب عقد فصلاً خاصّاً بفنون الشعر المستحدثة، كالمواليّا والقوما والموشح وما إلى ذلك، وهذا الفصل مأخوذ من (معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب) لمجدي وهبة وكامل المهندس كما صرّح في الشافي ص 295، ثم ينتهي الكتاب بذكر أسماء المصادر والمراجع وفهرس لموضوعات الكتاب.

أقول: هذا عرض موجز للكتاب موضوع البحث، والآن أنتقل إلى مناقشة ما وعدتُ به قبل قليل.

الأخطاء العروضية:

درج المؤلّف على أن يبتدئ دراسة كلّ بحر بذكر مفتاحه العروضي والتفعيلات المقابلة له، يقول في الطويل ص 59:

طويلٌ لـه دون البحور فضائل

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

ولكنّه أخطأ في تفعيلات المفاتيح التالية:

**من أئمة أصحاب حركة الشعر الحر وأبرز أعلامها في أربعينات وخمسينات وستينات القرن العشرين نازك الملائكة.*

–ص 159 يقول:

رمـــل الأبحـــر ترويـــه الثقـــات

فـــاعلاتن فـــاعلاتن فـــاعلاتن

أقول: أخطأ في التفعيلتين الأولى والثانية والصواب خبنهما: (فعلاتن فعلاتن).

–ص75 يقول:

لمديـــد الشـــعر عنـــدي صـــفات

فـــاعلاتن فـــاعلن فـــاعلاتن

أقول: الصحيح خبن الأولى: (فعلاتن).

–ص183 يقول:

منســـرح فيـــه يضـــربُ المثـــلُ

مســـتفعلن مفعـــلاتُ مفـــتعلن

أقول: الصحيح طيّ الأول: (مسْتعلن).

–ص209 يقول:

عـــن المتقـــارب قـــال الخليـــل

فعـــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولن

أقول: الصحيح قبض الأولى والثانية: (فعولُ فعولُ).

والمؤلّف –ها هنا– لا يذكر تفعيلات أصل البحر، بدليل أنّه في المضارع.

ص197 قال:

تُعـدُّ المضـارعاتُ مفاعيـلُ فـاع لاتـن

وفي المقتضب ص 201 قال:

اقتضب كما سألوا مفعُلاتُ مفتعلن

وممّا له صلة بذلك ما يلي:

–ص66 ذكر:

أشـــاقك مـــن أمّ الوليـــد ربـــوعُ

بلاقـــعُ مـــا مـــن أهلهـــنّ جميـــعُ

وقال في تقطيع عجزه: (بلاق: فعولن)، أقول: الصحيح قبضُها (فعولُ).

–ص76 ذكر:

إنّ داراً نحـــن فيهـــا لـــدار

لـــيس فيهـــا لمقـــيم قـــرار

وقال في الجزء الخامس: (لمقي: فعْلن)، أقول: الصحيح (فعِلن).

–ص199 ذكر:

وقـــد رأيـــتُ الرجـــال

فمـــا أرى غيـــر زيـــد

وقال في تفعيلات الصدر: (مفاعلن فاع لاتن)، أقول: الصحيح أنها (مفاعلن فاع لات).

–ص273 ذكر:

فـــي ليلـــة لا نـــرى بهـــا أحـــداً

يحكـــي علينـــا إلا كواكبهـــا

وقال: (الروي هو الباء موصولة بالخروج)، أقول: الروي موصول بالهاء والهاء ليست خروجاً وإنما هي حرف وصل، أما الخروج فهو الألف بعد الهاء.

–ص277 ذكر:

زعـــم الغـــراب أن رحلتنـــا غـــداً

وبـــذاك خبرنـــا الغـــداف الأســـود

أقول: في الصدر كسر عروضي يستقيم إذا قلنا: زعم الغراب بأن رحلتنا غداً، أو إذا عدنا إلى الرواية المشهورة: زعم البوارح أن رحلتنا غداً.

–ص296 ذكر في الكان وكان:

قـــم يـــا مقصـــر تضـــرع

****في البحر الخفيف مستفعلن تتكون من سبب خفيف فوتد مفروق فسبب خفيف.***

قبـــل أن يقولـــوا كـــان وكـــان

أقول: الصحيح حذف همزة (أن) في الشطر الثاني لتصير (قبلن يقو) بوزن (مستفعلن)،

وذكر في فن القوما:

لا زال سـعدك حديـد دائـم وجـدك سـعيد

ولا برحـت مهنـا بكـل صـوم وعيـد

أقول الصحيح تنوين (صوم) ليكون: (بكلل صو): متفعلن، (من وعيدْ): فاعلان.

–ص 298 في الموشح ذكر:

إيـاك يغرنّـك صـرف مـال يـا مـن بـدا لـي

أقول: الصحيح أن يضبط (يغرنك) بتشديد الراء وتسكين النون كما يلي (يغرّنْك) لينسجم مع مخلع البسيط الذي أراده صاحب الموشح.

ومن ذلك ما له صلة بتصريع البيت ففي: –ص73 ذكر:

أمن منزل عافٍ ومن رسم أطلالٍ

بكيت وهل يبكـي مـن الشـوق أمثـالي

أقول: الصحيح ترك التنوين في (أطلال) لأن البيت مصرع، وهو مطلع قصيدة لعبيد بن الأبرص(7).

–وفي ص 198 ذكر:

دعـاني إلـى سـعادٍ دواعـي هـوى سـعادٍ

أقول: الصحيح ترك تنوين (سعاد) في عروض البيت لأنه مصرع أيضاً.

الأخطاء النحوية واللغوية والإملائية والتركيبية:

–ص 286 يقول المؤلف: (ومن أئمة أصحاب حركة الشعر الحر وأبرز أعلامها في أربعينات وخمسينات وستينات القرن العشرين نازك الملائكة).

أقول: العرب لا تعطف المضافات بعضها على بعض، والصواب (في أربعينات هذا القرن وخمسيناته وستيناته..). هذا إلى جانب أن في (أربعينات وخمسينات وستينات) جمعاً بين أداتي جمع (الياء والنون) و (الألف والتاء) وكان الأَوْلى (أربعينيات وخمسينيات وستينيات) لتفصل ياء النسبة بينهما وتكون جمعاً لمفردات.

–ص33 يقول: (القصيدة هي مجموعة من الأبيات الشعرية متحدة في الوزن أو القافية).

أقول: ينبغي عطف (القافية) على الوزن بالواو لا بـ (أو) لأن الاتحاد في الأمرين معاً.

–ص154 يقول: (يجوز في (مستفعلن) القطع والكبل).

أقول: (الكبل) كما عرفه في كتابه يتضمن القطع، فكيف يعطفه عليه بالواو، وإنما يستقيم المعنى لو قال: يجوز في (مستفعلن) القطع أو الكبل.

–ص175 ذكر:

النشـــر مســـك والوجـــوه دنـــا

نيـــرٌ وأطـــراف الأكـــف عـــنم

فصرف (دنانير) لغير ضرورة والأَوْلى عدم صرفها لإمكانية مجيء مستفعلن مطوية (مستعلن).

–ص225–226 قال: (لك في انتمائها وجهان: إما أن تلحقها بالوافر أو الرجز على حد سواء).

أقول: المفهوم من السياق أنهما واحد لأنه لم يكرر (إما)، والصواب: إما أن تلحقها بالوافر وإما أن تلحقها بالرجز، لوجوب تكرار إما وهي للتفصيل، قال تعالى: ﴿فإما منا بعد وإما فداء﴾

****المتدارك بحر عرفه الخليل بدليل أنه نظم عليه، لكن لقلته في شعر العرب لم يعره اهتماماً لكونه لم يرد لدى الفحول.***

[محمد: 4].

-ص35 قال: (العروض مؤنثة تثنى وتجمع على أعاريض).

أقول: عجبت كيف تثنى على أعاريض، مع أن عبارة اللسان هي: (العروض آخر جزء من القسم الأول من البيت وهي مؤنثة تثنى وتجمع)(8).

-ص60 و 114 يعامل لفظة (العروض) معاملة المذكر فيقول مثلاً: (للكامل ثلاثة أعاريض). والصواب: ثلاث أعاريض.

-ص8 قال: (مما يجعل حاجة المثقف العربي بعامة والواقف على الشعر وأوزانه بخاصة في حاجة علمية أكيدة لمثله).

أقول: لا يجوز إدخال الباء الجارة على (عامة وخاصة).

-ص289 قال: (هذه الطريقة لا تحترم الأذواق ولا المواهب ولا تأبه في رسوخ هذا الشعر في القلوب).

أقول: لا يتعدى فعل (أبه) بـ (في)، جاء في اللسان: (أَبَه له يأبَه أبْها وأبِه له أَبَها: فطن).

-ص201 قال: (ولا يستعمل المقتضب إلا مجزوءاً، واستعماله كبحر قليل جداً).

أقول: العرب لا تستخدم الكاف في كلمة (كبحر) هذا الاستخدام، وهو استخدام إنكليزي، يقال: As a metre it is Rarely used، والصواب أن يقال: واستعماله بحراً قليل جداً.

-ص227 ذكر:

من آل مية رائح أو مغتدي

عجلان ذا زاد وغير مزود

فأثبت الياء في (مغتدي)، والصحيح حذفها لأنه اسم منقوص نكرة معطوف على مرفوع.

المعاقبة إما بالقبض وإما بالكف، ولم يقع نظري على مثال من هذا النوع الذي يجمع القبض والكف معاً أي: مفاعيلن- مفاعلُ.

-ص194 ذكر:

إن عيشاً يكون آخره المو

تُ لعيش معجل التنغيص

وقال في الحاشية معلقاً: (وقد أوصى أبو العتاهية أن يكتب على قبره هذا البيت).

أقول: لا أدري سبب تقديم الجار والمجرور (على قبره) على نائب الفاعل، والصحيح: وقد أوصى أن يكتب هذا البيت على قبره، فالعرب تقدم اللفظ الأهم وهو مراد هنا.

-ص286 قال: (تقول الأستاذة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) وهو أول كتاب يكاد يتناول قواعد الشعر الحر).

أقول: ترتيب الكلمات في عبارته غير مؤد المعنى المطلوب، ومراده -حتماً- أن يقول: يكاد يكون أول كتاب يتناول قواعد الشعر الحر.

مناقشة

المصطلحات العروضية

(مرتبةً أصولها على حروف المعجم):

المجتث:

جاء في العمدة: أن الخليل سمى المجتث بهذا الاسم لأنه اجتث، بمعنى قطع، من طويل دائرته.

أقول: فهو على هذا اسم مفعول من الخماسي (اجتث)، وقد جرت عادة العروضيين في وضع مفاتيح البحور على أن يذكروا فيه لفظ البحر كما هو، فقالوا في الطويل (طويل له بين البحور فضائل) ذاكرين (طويل) ذاتها ولم يذكروا

كلمة تدل عليها أو تحمل بعض حروفها، لذلك قالوا في المجتث (اجتثت الحركات)، ولكن صاحب الشافي ذكر الرواية الثانية وهي (إن جثت الحركات) الشافي ص 205 فذكر (جثت) وهو المجرد من (اجتثت) ولا يحمل كل حروفه، ثم إن هذه الرواية تحتاج إلى جواب شرط، ولو قال (اجتثت الحركات) لتم المعنى.

–وذكر في المجتث ص207 أن الكف لا يدخل (فاعلاتن) التي في الضرب.

أقول: هذا الكلام لا قيمة له؛ لأن الكف –وهو حذف السابع الساكن– إذا دخل (فاعلاتن) في الضرب فصارت (فاعلاتُ) تولد عن هذه التاء المضمومة واو ساكنة (فاعلاتو)، لأن العرب لا تقف على متحرك، ومن ثم ستعود إلى فاعلاتن.

وقل الكلام ذاته في قبض المتقارب ص 213.

الخرم:

قال المؤلف ص 62: (هو حذف أول الوتد المجموع في صدر المصراع الأول أو الثاني (فعولن عولن فعْلن) وقد أنكره الخليل فلم يجزه وأجازه الأخفش). وكلام المؤلف مأخوذ من العمدة(10).

أقول: يمثل العروضيون للخرم بقول الشاعر: الشافي 69

شاقتك أحداج سليمى بعاقل

فعيناك للبين تجودان بالدمع

ويقول الشاعر(11):

من آل نعم أنت غاد فمبكر

غداة غد أم رائح فمهجر

وأنا أعجب من شيء له علاقة وطيدة بموسيقا الشعر العربي ينكره الخليل –ذاك الموسيقي البارع– ويجيزه غيره ثم نقبل به،! وأظن أن الأصل في كل من البيتين المذكورين ابتداؤهما بالاستفهام كما يلي:

أشاقتك أحداج سليمى بعاقل

فعيناك للبين تجودان بالدمع

أمن آل نعم أنت غاد فمبكر

غداة غد أم رائح فمهجر

ووجود (أم) في عجز البيت الثاني أكبر دليل على أن أوله مسبوق بهمزة استفهام، إذاً فليس في البيتين خرم، فما بال كتب العروض –ومنها الشافي– تحتفل بهذا المصطلح وتمثل له؟ يقول القرطاجني: (ينبغي ألا يلتفت إلى ما وضعه أو غيّره العروضيون والرواة من الأبيات التي تدفعها المقاييس البلاغية الموسيقية والأذواق الصحيحة)(12).

***العقل في تعريف العروضيين حذف الخامس المتحرك من مفاعلتن حتى تصير مفاعتن أي مفاعلن.**

الخروج:

قال المؤلف ص 257: (هو حرف مد يتولد عن إشباع حركة هاء الوصل، ولا يصلح أن يكون روياً).

أقول: كيف يكون روياً وهو خروج؟ والروي غير الخروج؟!

الخفيف:

قال المؤلف ص 193: (إن (مستفع لن) في الخفيف تتكون من سبب خفيف فوتد مفروق فسبب خفيف).

أقول: هذا صحيح ولكن المؤلف –وهو يأخذ هذا من كتب العروض– لم يذكر سبب مجيئها

مفروقة الوتد، كما لم تفعل ذلك كتب تعليمية كثيرة، وحينما حاولتْ بعض الكتب تعليل ذلك أخفقت، كما فعل بعض الباحثين عندما أرجع سبب فصل (مستفع لن) هذه إلى القاعدة التي تقول: إن الزحاف يختص بثواني الأسباب فـ (مستفعلن) –كما يقول– تتكون من: سبب خفيف+ سبب خفيف+ وتد مجموع، ولكن الفاء في السبب الخفيف الثاني لا تحذف أي لا يدخلها الطي، وهذا كسر للقاعدة، من أجل ذلك كتبت على النحو التالي: (مس تفع لن) وبذلك أصبحت الفاء في الوتد المفروق، ويكون عدم حذفها غير مناقض للقاعدة، وقل مثل ذلك في المجتث(13).

أقول: مثل هذا التعليل لم يخطر على بال الخليل بن أحمد، والصحيح أن (مستفع لن) في الخفيف خرجت بوتد مفروق لأن هذا البحر مفكوك من أول السبب الثاني في المنسرح، وفي المنسرح (مفعولات) تنتهي بوتد مفروق، فـ (تفع) من (مستفع لن) التي في الخفيف مقابل (لات) من (مفعولات) التي في المنسرح.

*الكشف في العروض حذف ثالث الوتد المفروق من مفعولات وهو بالشين كما يرى مأخوذاً من كشفت الشيء إذا أزلت عنه الغطاء.

وقد غاب هذا عن بال كثير من الناس لأنهم لم يعيروا دوائر الخليل العروضية الاهتمام الواجب، وأكثر فعلهم أنهم ينقلونها نقلاً حرفياً، ويذكرون بحورها، كما في الشافي 48، من غير تعليق ومن غير تأمل في فلسفة الخليل من خلالها، وهو ذو العقل الرياضي كما يقول المترجمون.

وكان المؤلف ص 48 قد جعل الخفيف في دائرة المشتبه، ثم قال ص 189 (إن الخفيف ينتمي إلى دائرة المجتلب)!!.

المتدارك:

قال المؤلف ص 217: (سمي هذا البحر بالمتدارك لأن الأخفش تدارك به على الخليل الذي لم يذكره في جملة البحور).

أقول: أكثر كتب العروض على هذا، وقد قرأت كتاب العروض للأخفش فلم أجد فيه ذكراً للمتدارك، بل كان آخر بحث فيه هو المتقارب (14)، ولا ينبغي أن نغفل ما ذكره القفطي(15) من شعر للخليل على (فعلن) ثلاثة متحركات وساكن:

سُئلوا فأبوا فلقد بخلوا

فلبئس لعمرُك ما فعلوا

فما سبق يدل على أمرين: الأول أن المتدارك بحر عرفه الخليل بدليل أنه نظم عليه، لكن لقلته في شعر العرب لم يعره اهتماماً، فليس في دواوين فحول الأقدمين: امرئ القيس وزهير وطرفة وعنترة وعبيد ولبيد والنابغة الذبياني وقيس بن الخطيم والأعشى... وجرير والفرزدق والأخطل.. شعر على هذا البحر.

الثاني: أن ليس الفضل في اكتشافه أو الحديث عنه للأخفش بدليل أنه لم يذكره في كتابه.

وأول اسم أطلق على هذا البحر (الغريب) كما ذكر أبو الحسن العروضي(16)، ثم سمي (الخبب) إذا كانت جميع تفعيلاته مخبونة (فعلن)، وقد ظن صاحب الشافي ص 217 أن المتدارك والخبب شيء واحد إذ جعلهما معاً عنواناً للحديث عن هذا البحر.

وكثيراً ما تأتي تفعيلة المتدارك على (فعلن) فما الذي أصابها؟ يقول صاحب الشافي ص 219 مقطّعاً:

مالي مال إلا درهمْ

أو برذوني ذاك الأدهمْ

إنها مقطوعة، وغاب عنه أن القطع في العروض علة، وأن العلة لا تصيب حشو البيت، ورجّح غيره أنها مشعثة(17)، ولعله بنى ذلك على أن التشعيث علة جارية مجرى الزحاف، أقول: الرأي عندي ما قاله ابن القطاع(18) من أنها مخبونة فمضمرة (فعِلن) فـ (فعْلن) قياساً على غيرها من الزحافات المزدوجة.

الرمل:

ينقل الشافي كل ما جاء في سبب تسمية هذا البحر بالرمل من اللسان والعمدة والوافي ويقول في جملة ما يقول ص 159: (ولعل التسمية جاءت من انتظامه كرمل الحصير الذي نسج به) وهذا الكلام المصدر بـ لعل على صيغة التمريض هو رأي الخليل بن أحمد صاحب هذا العلم(19)، بينما نجده يذكر الآراء الأخرى بصيغة التحقيق، وينقل رأي من قال: إن الرمل من الشعر كل شعر مهزول غير مؤتلف البناء، من غير أن يعلق عليه وكأنه يتبناه، وهذا أمر غريب، إذ كيف يعد غير مؤتلف البناء؟ هل نصف:

سائلِ العلياءَ عنا والزمانا

هل خفرنا ذمة مذ عرفانا

وهل نصف:

يا فؤادي رحم الله الهوى

كان صرحاً من خيال فهوى

بذلك الوصف؟ ثم هل كان للرمل هذا الرواج وهذه العذوبة في الموشحات لو كان كما نقل صاحب الشافي؟ أين منه:

جادك الغيث إذا الغيث همى

يا زمان الوصل في الأندلس

التشعيث:

قال صاحب الشافي ص 207 (إنه علة تجري مجرى الزحاف، أي لا تلتزم، قيل إنها جائزة، ولم تشر المصادر العروضية إلى هذا الجواز).

أقول: كيف عرف إذا أنها جائزة؟ وعلى كثرة ما جاء في الكتاب من شواهد لم يذكر للتشعيث شاهداً واحداً يدل المتعلمين على هيئته.

الشعر:

قال ص 288 وهو يعرّف الشعر (هو كلام موزون مقفّى له معنى) ثم أحال إلى الحاشية وقال فيها: (انظر كتابنا روائع من الأدب العربي ص 18).

أقول: إن هذا تعريف قدامة بن جعفر(20) وليس للمؤلف في كتابه الذي أحال إليه.

الطويل:

قال ص 59 (سمي هذا البحر بالركوب).

أقول: ليس هذا المسمى بالركوب عندهم، وإنما يطلقون هذا اللقب على الرجز لسهولته، ولأنه أقرب الأبحر من النثر، كما سمي مطية الشعراء وحمار الشعراء(21).

والطويل هو الوزن الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره، ويتخذونه ميزاناً لأشعارهم، ولا سيما في الأغراض الجدّية الجليلة الشأن.

وقال في الصفحة ذاتها: (إن الطويل سمي بهذا الاسم لأنه أطول البحور الشعرية، فليس من بحر يبلغ عدد حروفه ثمانية وأربعين حرفاً سواه).

أقول: (البسيط أيضاً ثمانية وأربعون، فلماذا لم يسم طويلاً؟ إن كلام الشافي منقول عن مراجع

****إسقاط تفعيلة من صدر المديد وأخرى من عجزه لا يسمى حذفاً وإنما يسمى جَزْءاً.***

متأخرة، لأن رأي الخليل في تسميته طويلاً أنه تام الأجزاء سالم من الجزء(22).

العروض:

قال ص 18 (في رأيي أن آخر جزء من الشطر الأول سمي عروضاً تشبيهاً بالعارضة التي تقع في وسط الخيمة، وهو الأرجح).

أقول: هذا رأي الشنتريني(23) آخذاً عن الخليل، فهو ليس رأي المؤلف، وليس الرأي الأرجح، وإنما هو المعتمد في هذا الفن.

المعاقبة:

قال ص 70: (المعاقبة: إما بالقبض وإما بالكف، ولم يقع نظري على مثال من هذا النوع الذي يجمع القبض والكف معاً أي:

مفاعيلن –مفاعلُ).

أقول: ما أشبه هذا بقولنا مثلاً: الفاعل يكون مرفوعاً أو في محل رفع ولم يقع نظرنا على فاعل مرفوع وفي محل رفع معاً!!

*هتك الحجابَ عن الضمائر. طرفٌ به تبلى السرائر. يرنو فيمتحن القلوب كأنه في القلب ناظر.

العقل:

العقل في تعريف العروضيين حذف الخامس المتحرك من (مفاعلتن) حتى تصير (مفاعتن) أي (مفاعلن)، وقد أراد مؤلف الشافي ص 105 أن يشرح هذا التعريف، فاقترح تحت عنوان (تنوير) تعريفاً آخر فقال: (العقل في العروض تسكين الخامس المتحرك في مفاعلتن – مفاعلْتن وكأنها معصوبة، ثم تنقل إلى (مفاعيلن)، ثم حذفت اللام الساكنة (الياء) فصارت (مفاعتن) ونقلت إلى (مفاعلن)، فيمتنع في هذه الحالة حذف النون منها، ويقال إن (مفاعلن) معقولة.

هكذا عرف الشافي العقل بثلاثة أسطر، وتعريف العروضيين خمسُ الكلمات التي ذكرتها قبل قليل أيهما أسهل بل أيهما أنسب في كتاب يعلّم العروض؟ بل أيهما أسلم عبارة؟!

القافية:

قال ص 251 بعدما ذكر بعض تعريفات القافية: (والجيد المعروف من هذه الوجوه قول الخليل والأخفش).

أقول: رأي الأخفش في القافية –وهو أنها الكلمة الأخيرة في البيت– ليس من الجيد المعروف، وقد رد عليه من الأقدمين ابن جني، إذ اعترض قائلاً: (إن الاتفاق قائم على أن في القوافي قافية يقال لها المتكاوس، وهو ما توالت فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين، نحو (فعلتن) المخبول في قول العجاج:

قد جبر الدينَ الإلهُ فجبرْ

ألا ترى أن قوله (هـ فجبر) بوزن (فعلتن) وقد سلّم أنه قافية مع تركبه من كلمة وبعض أخرى(24)، وعد الخزرجي والدماميني رأي الأخفش مقدوحاً فيه.

الكان وكان:

هذا المصطلح يطلق على أحد الفنون الشعرية، ولا يذكر عادة إلا معرّفاً هكذا، كما نقول المواليا والدوبيت والقوما والزجل والموشح، وقد ذكره صاحب الشافي ص 296 منكراً كما يلي: (كان وكان) ولم يذكر وزنه، وليس للحديث عنه دون ذكر وزنه قيمة، لأن الكتاب يعلّم العروض، فهل يمكن –مثلاً– الحديث عن بحر الطويل دون إشارة إلى تفعيلاته ووزنه؟!

الكبل:

قال ص 154: (يجوز في (مستفعلن) القطع والكبل)، وفي ص 157 طلب في التدريبات تعريف الكبل، ولم يسبق له أن عرفه قبل إلا بقوله: هو خبن وقطع، فماذا يقول المتدرب في حله؟.

وسبب ذلك أن المحدثين عثروا على هذه الكلمة (الكبل) في (القسطاس) للزمخشري فأخذها عنهم مؤلف الشافي وأثبتها، ولم تُذكر في المصادر القديمة كالوافي والبارع والعيون الغامزة، وليست في لسان العرب، وغاب عن صاحب الشافي أن الكبل لم يكن عندهم إلا في الشاذ من الرجز، ونحن في العروض لا نقيس على الشاذ، وشاهده عندهم(25):

لأطـــرقنّ حصـــنَهم صـــباحاً

وأبـــركنّ مبـــركَ النعامـــه

الكشف:

الكشف في العروض حذف ثالث الوتد المفروق من (مفعولات)(26)، وهو بالشين كما يرى مأخوذاً من كشفت الشيء إذا أزلت عنه الغطاء(27)، فكأن حذف التاء كشف للتفعيلة.

وقد أشير في بعض كتب المحدثين(28) إلى أنه (الكسف) بالسين المهملة وذكره صاحب الشافي بالسين إحدى عشرة مرة، الشافي 171 وما بعدها.

ولعل هؤلاء اعتمدوا على نسخة من نسخ القسطاس للزمخشري جاءت فيها السين مهملة فظنوا أنها أصل مع أن د. فخر الدين قباوة في تحقيقه (القسطاس) أشار(29) في الحاشية إلى أن النسخة (س) من القسطاس جاء فيها أن السين – وليس الشين– تصحيف، أقول: ولما كان معنى الكسف بالسين هو ذهاب النور كما جاء في لسان العرب، ومعنى الكشف بالشين الإضاءة أي هو عكس الكسف، فإنه بالشين يحقق معنى هذا المصطلح، أما بالسين فلا يؤدي المعنى المراد، ونحن نعلم أن لكل من مصطلحات العروض نصيباً وافراً من معناه اللغوي.

المديد:

قال ص 42 (هو مبني على (فاعلاتن فاعلن) ثلاث مرات، ويتألف من ست تفعيلات بعد الحذف).

أقول: أولاً: هو مبني على (فاعلاتن فاعلن) أربع مرات، وليس ثلاثاً كما قال.

ثانياً: إسقاط تفعيلة من صدره وأخرى من عجزه لا يسمى حذفاً وإنما يسمى جَزْءاً، وهذا له علاقة بفلسفة العروض وتمثل حقائقه أصولاً وفروعاً.

التنعيم:

قال ص 16 نقلاً عن كتاب (العروض تهذيبه وإعادة تدوينه): (إن الخليل كان بالصحراء فرأى رجلاً قد أجلس ابنه بين يديه وأخذ يردد على مسامعه:

نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا

مرتين، فسأل عن هذا، فقال إنه التنغيم بالغين المعجمة نعلمه لصبياننا)(30).

أقول: ما علاقة (التنغيم) بالمعجمة بكلمة (نعم) من: نعم لا نعم لا لا نعم لا نعم لا لا؟

الصحيح أن تنعيم بالمهملة، وهو علم عندهم يتوارثه الناس عن سلفهم، سمي تنعيماً

**يذكر آخر كل بحث تدريبات على أوزان البحور الستة عشر ولا يذكر أوزان الفنون الشعرية الأخرى كالكان وكان والموشح.*

لقولهم فيه (نعم) كما أشرت، وتسميته (تنغيماً) تشبه تسمية (العنعنة) في علم الحديث لقولهم عن فلان عن فلان (غنغنة)!!

الموشح:

قال ص 298 (يرجح أن الموشح نشأ بالأندلس أو المشرق في أواخر القرن الثالث).

أقول: ثمة اختلاف، فبعضهم نسبه إلى المشرق وبعضهم إلى الأندلس، وقد رجح المؤلف الرأيين المتضادين معاً!

وقال في الصفحة ذاتها: (الموشح يتحلل من بعض قواعد الفصحى وخاصة الإعراب).

أقول: هذا ليس في كل الموشحات، فأي تحلل من الإعراب في موشحة التطيلي – مثلاً(31)–؟

ضاحك عن جمانْ   سافر عن بدرِ

ضاق عنه الزمانْ   وحواه صدري

آه مما أجد   شفني ما أجد

قام بي وقعد   باطش متئد

كلما قلت: عد   قال لي: لا أعد

مناقشة بعض الشواهد

–وضع ابن عبد ربه صاحب العقد ثلاثاً وستين قطعة على ثلاثة وستين ضرباً من ضروب العروض، جعلها مقطعات رقيقة غزلة، وضمّن آخر كل مقطعة بيتاً قديماً متصلاً بها وداخلاً في معناها من الأبيات التي استشهد بها الخليل في عروضه، فقال مثلاً على عروض الكامل المجزوءة ذات الضرب المجزوء المرفل (32):

** وضع ابن عبد ربه صاحب العقد ثلاثاً وستين قطعة على ثلاثة وستين ضرباً من ضروب العروض.*

هتك الحجابَ عن الضمائرْ   طرف به تبلى السرائرْ

يرنو فيمتحن القلو   ب كأنه في القلب ناظر

يا ساحراً ما كنت أعـ   ـرف قبله في الناس ساحر

أقصيتني من بعد ما   أدنيتني فالقلب طائر

(وغررتَني وزعمت أنـ   ـك لابن بالصيف تامرْ)

جاعلاً بيت الحطيئة –وهو شاهد هذا الضرب– آخر المقطعة.

وقد التبس الأمر على صاحب الشافي فظن أن مثل هذه الأبيات المضمنة هي لابن عبد ربه، والحقيقة أنها –كما عرف– شاهد عروضي ومثال ذلك الالتباس ما ذكره الشافي ص 86 من أبيات تضمنت قول طرفة:

للفتى عقل يعيش به   حيث تهدي ساقه قدمه

فقال في الحاشية: (الأبيات لابن عبد ربه في يتيمة الدهر 84/2)، أقول: لو عاد المؤلف إلى العقد لأدرك أن هذا شاهد عروضي وليس من شعر ابن عبد ربه.

–يذكر صاحب الشافي الوجه الضعيف للشاهد في متن الكتاب، كما فعل ببيت الحطيئة: الشافي ص 110.

فضلت عن الرجال بخصلتين   ورثتهما كما ورث الولاء

فقال: وقعت العروض على فعولُ، وهذا البيت شاذ وإذا ما رجعنا إلى رواية الديوان فإننا نجدها على النحو التالي:

فضلت بخصلتين على رجالٍ

ورثتهما كما ورث الولاء

أقول: لا شك في أن رواية الديوان هي الصحيحة، ولا ينبغي أن تذكر الرواية الأولى (الضعيفة) ثم يبنى عليها القاعدة فيحفظ القارئ من خلالها أن عروض الوافر تأتي (فعول).

-الشواهد التي وردت في كل بحث من الكتاب هي شواهد عروضية مقطعة ومكتوبة كتابة عروضية ومحللة تحليلاً عروضياً في كل كتب العروض، وأكاد أقول: ليس في الكتاب بيت شعر ذُكر مقطّعاً أو محللاً من خارج تلك الشواهد.

وهو إذ يورد الشاهد في المتن يذكر في الحاشية كل كتب العروض التي ورد فيها الشاهد كما في:

دمن عفتْ ومحا معارفها

هطلٌ أجشّ وبارح ترب

يقول في الحاشية: الشافي ص 118 (انظر القسطاس ص 89 والوافي ص 86 وعروض ابن جني ص 88 والعقد 455/5...).

أقول: قد يكون هذا مقبولاً في حال كون الشاهد غير معروف قائله، لكنه لا يقبل إذا كان معروفاً وذا ديوان مطبوع، كما في الحاشية ص 178 تعليقاً على:

قد عرضتْ أروى بقول إفناد

إذ قال: (البيت لرؤبة في ديوانه ص 38 وعروض ابن جني 121 والقسطاس للزمخشري 110 والوافي 130)، أقول: هذا لا يقبل في تحقيق كتاب بله الإعداد.

وفي كثير من الأحيان يعلق في الحاشية على الشاهد العروضي تعليقاً عدمُهُ أَوْلى، قال في حاشية ص 175 تعليقاً على:

ينضحن في حافاته بالأبوالْ

(الأبوال جمع بول) وفي حاشية ص 172 تعليقاً على:

أزمان سلمى لا يرى مثلها الرا

ؤون في شام ولا في عراقْ

(الأزمان جمع زمن)، وقال في حاشية ص174 تعليقاً على:

قالت ولم تقصد لقيل الخنا

مهلاً فقد أبلغت أسماعي

(قالت: أي زوجته) وقد كثرت في الكتاب مثل هذه التعليقات(33)

-وقد ينسب الشافي الشاهد إلى غير قائله ففي ص 215 ينسب:

إذا كنت في حاجة مرسلاً

فأرسل حكيماً ولا توصه

وإن بابُ أمر عليك التوى

فشاور لبيباً ولا تعصه

إلى لبيد بن ربيعة في ديوانه 64، وقد عدت إلى ديوان لبيد ذي الطبعة والصفحة المذكورتين فلم أجدهما، بل ليس للبيد قصيدة أو أبيات على الصاد.

-وقد يقوم المؤلف بتقطيع الشاهد في متن البحث ثم يطلب تقطيعه في التدريبات آخر البحث كما فعل بـ:

ومتى مايع منك كلاماً يتكلمْ فيجبْك بعقلِ

قطّعه ص 82 وطلب تقطيعه ص84.

**** إذا كنت في حاجة مرسلاً فأرسل حكياً ولا توصه.***

-وقد ينقل أبياتاً من مشطور الرجز فيظنها من تامّه ويكتبها على شطرين كما فعل ص 156 بأبيات أبي فراس الحمداني، وفاته أن كل شطر منها بيت.

-وقد يخلط بين البحور، فعندما أراد أن يفرق بين الوافر والرجز ص 225 قال: (الوافر المجزوء إذا دخله العقل- وهو حذف الخامس المتحرك- فإنه يصبح:

مفاعتن مفاعتن مفاعتن مفاعتن

وهذا يتشابه مع وزن مجزوء الرجز المخبون:

متفعلن متفعلن متفعلن متفعلن

وإذا وردت الأبيات كلها بهذا الوزن فلك في انتمائها وجهان: إما أن تلحقها بالوافر أو الرجز على حد سواء).

أقول: لا يلحقها بالوافر إلا جاهل، لأن ما فهمه المؤلف من العقل يدخل على الوافر التام مقطوف العروض والضرب وشاهده:

منازل لفرتني قفار كأنما رسومها سطور

ولا يدخل على مجزوئه. وقل الكلام نفسه في تفريق المؤلف بين الكامل المخزول والرجز المطوي، الشافي ص 226-227 وبين مجزوء الوافر والهزج ص 224.

-وقد يستخدم المؤلف من نظمه شواهد عروضية وأمثلة للتدريب، ففي ص 132 يورد في التدريب بيتاً هو قائله كما ذكر في الحاشية، ويطلب من القارئ تقطيعه ومعرفة بحره وهو:

منحتك عمر قلبي فاستبحت

بإلحاد حماه فما رواك

أقول: بغض النظر عن أن هذا البيت وما فيه من (إلحاد) ليس كلاماً شعرياً الملاحظ أن عروضه جاءت على (فعولُ)، وقبل صفحات قليلة أي ص 110 أشار المؤلف عندما علق على شعر للحطيئة إلى أن هذه العروض شاذة في الوافر.

-وفي التدريب ص 140 يورد من شعره كما ذكر في الحاشية:

وهان عليك أن ترمي فؤادي

بسهم موجع ليظل باك

أقول: ما أغرب خبر (يظل) إذا كان على هذه الهيئة، وإذا توهم القائل بأنه ضرورة فإن توخي الوزن السليم لا يسوغ الخطأ النحوي الجسيم، إلى أن الضرورات الشعرية معروفة عند العرب(34).

وفي ص 139 ضمن تدريبات يذكر بيتين لنفسه كما قال في الحاشية وهما:

أجبيني أجبيني وفي خلقي فساويني

أنا المحبوبة السمرا ومن أصل فلسطيني

أقول: جاء المؤلف بهذين البيتين على أنهما من الهزج فسكن لام (خلْقي) في عجز البيت الأول وهو جائز، ولو أراد أن يجيء بهما على مجزوء الوافر لفعل، ولا يكلفه هذا إلا تحريك لام (خلُقي) المذكورة.

وأتساءل: أليس في دواوين العرب شعر حقيقي يمكن أن يحل محل ما ذكر من نظمهم؟!!

آراء في بعض الزحافات:

في الشافي مجموعة من الآراء في الزحافات التي تعتري بعض البحور، كقوله ص 91 (الخبن في شعر البسيط وحسن والطي صالح والخبل قبيح) وقوله ص 150 (إن الخبن في البسيط

**** أجبيني أجبيني وفي خلقي فساويني أنا المحبوبة السمرا ومن أهل فلسطيني.***

صالح) وقوله ص 123 و 124 (إن الإضمار في الكامل يستحسن في الحشو أو الضرب ويقبح استعماله في العروض).

أقول: لم ينسب المؤلف هذه الآراء إلى أصحابها – وأكثرها لابن عبد ربه في العقد- فالذي يقرؤها في الشافي يظنها للمؤلف، ثم إن فيها أحياناً تناقضاً قد يعزى إلى السرعة في النقل، قال ص 125 (لا تأتي عروض الكامل مضمرة إلا في حالة التصريع) ثم قال بعد ذلك مباشرة: (وقد أجاز العروضيون ذلك في التصريع وغيره).

أقول: هذا تناقض واضح، أو ليس الإضمار واقعاً في عروض:

إني امرؤ من خير عبس منصباً

شطري وأحمي سائري بالمنصل

والبيت غير مصرع؟!

عدم الدقة في النقل أو في التعبير:

أما في النقل: فقد جاء في الشافي ص 12 قول المؤلف في وفاة الخليل بن أحمد (صدمته سيارة وهو غافل عنها)، فاتهمت حصاني وظننت أن السيارات كانت معروفة في القرن الهجري الثاني، ولكن لما عدت إلى ما قاله ابن خلكان(35) (صدمته سارية) أرحت نفسي من عناء ذلك الظن.

وجاء في ص 136 قول المؤلف في الحاشية معلقاً على:

فهذان يذودانِ وذا عن كثب يرمي

(البيت لابن الزبعرى انظر الوافي 110)، أقول: عدت إلى طبعة الوافي التي اعتمدها المؤلف فوجدت البيت ص 100.

وكذا قوله ص 207 معلقاً على:

ويلي لقد طال كربي حسبي من الحبّ حسبي

(انظر الوافي 171) أقول: عدت إلى الوافي فوجدت البيت ص 156.

وأما في التعبير:

فمثل ما جاء ص 107 إذ قال: (الخرم كما قلنا هو حذف الحرف الأول المتحرك من الوتد المجموع).

أقول: لا يكون الحرف الأول إلا متحركاً فما قيمة كلمة (المتحرك) في عبارة المؤلف؟

-وص193 إذ تحدث عن فعولن في شاهد الخفيف المجزوء ذي الضرب (متفع لْ) المنقول إلى فعولن فقال: (لا يجوز أن يقع الزحاف في فعولن المخبونة المقصورة).

أقول: أي زحاف يدخلها بعد قصرها وخبنها، وما أشبه هذا بقولنا مثلاً: لا يجوز أن يذكر حرف العلة آخر فعل (يسع) المجزوم.

اضطراب في المنهج:

لم يتبع مؤلف الشافي طريقة موحدة في عرض مادة الكتاب، فهو مثلاً ينقل ص 75 قول جلال الحنفي (إن المديد بحر هادئ ذو رزانة ظاهرة عرفت فيه الجزالة والأناقة...) فيذكر صفة المديد ولكنه لم يذكر صفات البحور الأخرى علماً أن القرطاجنيّ وعبد الله الطيب وغيرهما ذكروا صفات البحور الأخرى.

-يتحدث عن الشعر الحر ص 285 ثم عن فنون الشعر كالمواليا والموشح ص 295 والأَوْلى تقديمها على الشعر الحر لقدمها وحداثته.

**** لم يتبع مؤلف الشافي طريقة موحدة في عرض مادة الكتاب.***

-يذكر أوزان البحور الستة عشر ولا يذكر أوزان الفنون الشعرية الأخرى كالكان وكان والموشح.

-يذكر آخر كل بحث تدريبات عليه ولم يفعل ذلك بعد بحث القافية وما يتعلق بها.

-يدخل في الحديث ما ليس منه، قال ص 179 بعد تقطيع:

يا ربّ إن أخطأتُ أو نسيتُ

فأنتَ لا تنسى ولا تموتُ

(لا يجوز في فاعلن ولا في فاعلان الخبن)، ولا أدري عن أي فاعلن يتحدث ولا عن أي فاعلان، فليس في البيتين المذكورين شيء منهما!

أ-الحشو:

-ص133 ينقل في الحاشية كل ما جاء عن الهزج في لسان العرب، وكذا ص 141 عن الرجز وص 159 عن الرمل، والأَوْلى نقل ما له صلة بعلم العروض أو بالموضوع الذي يتحدث عنه حصراً.

-ص230 يعقد فصلاً لبيان الزحافات والعلل وللتعريف بالمصطلحات العروضية جمع فيه كل المصطلحات التي ذكرها مفصلةً في أبوابها المختلفة، فاقتضى ذلك منه أكثر من خمس عشرة صفحة من 230 إلى 246.

-ص281 يضع جدولاً لمصطلحات علم القافية كان قد فصّل الحديث عنها في مواضعها فاقتضى ذلك منه خمس صفحات أخرى.

-ص197 يقول: (ولم يُسمع المضارع عن العرب ولم يجئ في شعر معروف وقد قاله الخليل وأجازه) ويقول بعدها مباشرة (ومع ذلك نود أن نؤكد بأن استعمال هذا البحر قليل جداً).

أقول: ما هذه الإضافة وما قيمتها بعد ذكر العبارة السابقة؟!.

-قد يذكر عند تعليقه على الشاهد العروضي قصة البيت وسبب قوله والأحداث التي ترتبط به كما فعل ص 147 و 148 حينما علق على قول الحطيئة:

قد كنتُ أحياناً شديد المعتمدْ

قد كنت أحياناً على الخصم الألدّ

قد وردتُ نفسي وما كادتْ تردْ

فذكر في الحاشية الباعث على قول الأبيات وما إلى ذلك.

أقول: إن الغرض في كتب العروض دراسة الوزن والإيقاع وموسيقا الشعر وما يمتّ إلى ذلك بصلة وليس الحديث عن قصة الأبيات وشخصيات أبطالها.

**** إن الفرص في كتب العروض دراسة الوزن والإيقاع وما يمت إلى ذلك بصلة.***

ب-التكرار:

-يقوم المؤلف بتقطيع البيت داخل البحث ثم يطلب تقطيعه في التدريبات آخر البحث، ففي ص 80 قطّع:

ربّ نار بتّ أرمقها تقضم الهنديّ والغارا

ثم كرره ص 87، وكذا فعل ببيت المتنبي:

الخيلُ والليلُ والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم

ص99 و ص158.

-يكرر تعريف المصطلح ذاته أكثر من خمس مرات في البحث الواحد، فقد عرف (الحذف): ص 77 و ص78 و ص79 وص 80، و (الحذذ) ص 114 و ص 115 وص117 و ص119 و (الحذف والقطع) معاً ص 211 وص212 وص213.

ج–ذكر المترادفات:

يذكر للمصطلح الواحد كلّ المترادفات التي قرأها في كتب العروض، كأن يقول ص 128 (المذال أو المذيل) وص 298 (الموشح مكون من أقفال وأبيات أو أسماط وأغصان أو أقفال وخرجات)، وص 217 يضع عنواناً للمتدارك كما يلي (المتدارك والخبب والمحدث والركض) ظناً منه أنها جميعاً تدل على مسمى واحد.

مصادر كتاب الشافي

- أكثر الشافي من الاعتماد على كتاب (العروض تهذيبه وإعادة تدوينه)(36) وهو كتاب ابتدع خطة كما يقول مؤلفه(37) ألغى فيها جمهرة كبيرة من التعليلات التي لا قيمة لها في الواقع الطبيعي لأوزان الشعر وتفاعيله التي جعلها قسمين، أحدهما أصيل والآخر بديل(38)، فجعل مثلاً (مستفعلن) تفعيلة أصيلة ورأى أن تكون رموزها (2122) بجعل الحرف المتحرك مقابلاً بـ (1) والمتحرك الذي بعده ساكن مقابلاً بـ (2)، وهكذا.. وليس في هذا الكتاب سوى أبيات مقطعة وحينما كان يعوزه شاهد كان يختاره من القرآن الكريم، ففي المتدارك يأتي بالآية ﴿قلنا احمل فيها من كلّ زوجين) [هود:40] شاهداً على أحد ضروبه:

فع لن فع لن فع لن فع لن فع لان

32 2 2 22 22 22

أريد أن أقول: ليس لهذا الكتاب قيمة تذكر فلا ينبغي التعويل عليه كما فعل صاحب الشافي.

- ومن كتب الشافي كتاب (العقد)(39)، الذي يسميه مؤلف الشافي العقد الفريد علماً أن كلمة (الفريد) لم يوصف بها (العقد) إلا في كتب المتأخرين بدءاً من البغدادي صاحب خزانة الأدب، والأصل في اسم الكتاب كما ورد في المصادر القديمة التي ذكرتْه أو نقلت عنه ككتاب جذوة المقتبس للحميدي ت 488 هـ وبديع القرآن لابن أبي الإصبع ت 654 ووفيات الأعيان لابن خلكان ت 686 ومقدمة ابن خلدون ت 808، الأصل فيه العقد(40).
- لم يعد المؤلف في دراسة القافية إلى كتب القوافي الخاصة بهذا العلم.
- أكثر المصطلحات التي أشار المؤلف إلى أنه نقلها عن اللسان مأخوذة من كتاب (العروض والقافية في لسان العرب)(41)، قارن إن شئت بين ما جاء في هذا الكتاب(42) وما جاء في حاشية الشافي ص 145 من كلام على الرجز.

أو بين ما جاء في هذا الكتاب(43) وما جاء في الشافي ص 159 من كلام على الرمل، وهكذا.

- يُنكر اعتماد المؤلف في كتابه –وهو كتاب تعليميّ تقليدي– في جمع مادته من المعجمات العروضية وغيرها، وقد نقل منها نقولاً طويلة صرّح ببعضها كما فعل آخر الكتاب حينما ذكر حديثاً عن فنون الشعر المستحدثة وعنوانه (ملحق خاص بفنون الشعر) الشافي ص 295 فقال في الحاشية: (... منقول عن معجم المصطلحات ...لغة والأدب لمجدي وهبي وكامل ... ولم يصرّح ببعضها كتعريف ... العروض، ص 233 الذي اعتمد ...تاماً تقريباً على المعجم المفصل

* لم يوصف كتاب (العق) لابن عبد ربه بالفريد إلّا في كتب المتأخرين بدءاً من البغدادي، صاحب خزانة الأدب

لإميل يعقوب ومعجم مصطلحات العروض والقافية للدكتور محمد علي الشوابكة ود. أنور أبو سويلم.

الخاتمة:

يقول الجاحظ: علم العروض هو علم الشعر ومعياره وقطبه الذي عليه مداره، به يعرف الصحيح من السقيم والعليل من السليم، وعليه تبنى قواعد الشعر، وبه يسلم من الأود والكسر(44).

وانطلاقاً من هذه المقولة تدافعتُ قدر ما استطعت عن شأن هذا العلم وعن منزلته من خلال إمعان النظر في بعض كتب العروض الحديثة التي يعدّ كتاب (الشافي في العروض والقوافي) مثالاً عليها.

فناقشت فيه -بعدما عرضته بإيجاز- قضايا مختلفة منها:

- الإشارة إلى الأخطاء العروضية (والكتاب في علم العروض).
- الإشارة إلى الأخطاء الأخرى نحواً وصرفاً ولغة وتركيباً (والكتاب معدٌّ للمختصين باللغة العربية).
- مناقشة المصطلحات العروضية التي كانت تارة متأرجحة غير ثابتة، وتارة غير دقيقة، وتارات كان الكتاب يمر عليها مروراً سريعاً في الوقت الذي كانت فيه أحوج ما تكون إلى البيان والتثبيت.
- مناقشة الشواهد العروضية.

الحديث عن تطويل الكتاب واضطراب المنهج والوقوف عند مصادر مادته.

ولم يخف أن ملاحظاتي كانت خليليّة محضة، وذلك لأن الكتاب في علم العروض التقليدي.

❐

▪ هوامش البحث

(1) العيون الغامزة ص 233.

(2)ككتاب موسيقا الشعر د. إبراهيم أنيس، وكتاب العروض والقافية لمحمد العلمي، وكتاب موسيقا الشعر د. صابر عبد الدايم، وكتاب المرشد إلى فهم أشعار العرب د. عبد الله الطيب المجذوب.

(3)قال الجاحظ (وإنما يضع من هذا العلم من نبا طبعه البليد عن قبوله ونأى به فهمه البعيد عن وصوله) العيون الغامزة ص 235.

(4)ينظر البارع ص 67 والعصر الجاهلي لشوقي ضيف ص 184.

(5) كثير من الكتب القديمة حملت هذا العنوان منها كتاب لابن القطاع وكتاب لتقي الدين حسين بن علي الحضني وكتاب للشيخ محمد بن يحيى مهران، انظر كشف الظنون 1023/2 والمدارس العروضية ص 579.

(6) ينظر مقدمة الطبعة الثانية 1989 ص9.

(7) ديوانه ص 117 وهو الذي اعتمده المؤلف.

(8) لسان العرب مادة عرض.

(9) العمدة 271/1.

(10) نفسه 277/1.

(11)ينظر بحور الشعر ص 33- 34.

(12) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص 235.

(13)عروض الخليل ما لها وما عليها ص 56.

(14) عروض الأخفش ص 164.

(15) إنباه الرواة 342/1- 343.

(16) الجامع في العروض والقوافي ص 230.

(17)أميل يعقوب في المعجم المفصل ص 193.

(18) في البارع ص 191.

(19) كما ذكر في العيون الغامزة ص 190.

(20)نقد الشعر ص 64.

(21)ينظر معجم المصطلحات العروض والقافية ص 122 والعروض تهذيبه وإعادة تدوينه ص 487 وميزان الذهب ص 67.

(22) العيون الغامزة ص 137.

(23) في المعيار ص 12.

(24) ينظر العين الغامزة 237.

(25)ينظر المدارس العروضية ص 230.

(26) الوافي 190.

(27) لسان العرب مادة: كشف، والبارع ص 165.

(28) كالمعجم المفصل وكتاب علم العروض والقافية لعبد العزيز عتيق ص 88.

(29) القسطاس ص 44.

(30) ص24.

(31)ديوان الموشحات الأندلسية 248/1.

(32) العقد 455/5.

(33) ينظر الشافي ص 177 وص 206 ومواضع أخرى كثيرة.

(34) ينظر العمدة 269/2.

(35) في وفيات الأعيان 248/2.

(36) للشيخ جلال الحنفي.

(37) نفسه ص14.

(38) سبقه إلى ذلك د. إبراهيم أنيس في موسيقا الشعر ص 140- 141.

(39) لابن عبد ربه.

(40) ينظر مقال بعنوان (أخطاء العلماء بين الكبرياء والتعصب والغفلة) لأبي العيد الطاهر الفقهي ص 207 من مجلة عالم الكتب التي تصدر بالرياض، المجلد 20، العدد 3، أبريل 1999.

(41)لعبد الوهاب محمود الكحلة.

(42)ص 35.

(43)ص39.

(44)العيون الغامزة ص 235.

❒

مصادر البحث ومراجعه

- إنباه الرواة على أنباه النحاة للقفطي تح محمد أبي الفضل إبراهيم -دار الكتب المصرية- 1950.
- البارع في علم العروض- ابن القطّاع- تح د. أحمد محمد عبد الدايم- دار الثقافة العربية- القاهرة ط1 1982 (239 صفحة).
- بحور الشعر- د. غازي يموت- دار الفكر اللبناني- بيروت- ط1- 1989 (263 صفحة).
- الجامع في العروض والقوافي لأبي الحسن العروضي- تح زهير غازي وهلال ناجي.
-= ديوان صالح عبد القدوس.
- ديوان عبيد بن الأبرص -دار بيروت- 1983 (155 صفحة).
- ديوان الموشحات الأندلسية -د. سيد غازي- منشأة المعارف بالاسكندرية 1979. مجلدان الأول (558 صفحة).
- العروض للأخفش -تح د. أحمد محمد عبد الديام- مكتبة الزهراء بالقاهرة- 1989 (193 صفحة)
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه للشيخ جلال الحنفي -مطبعة العاني بغداد 1978 (636 صفحة).
- عروض الخليل ما لها وما عليها -د. أحمد سليمان ياقوت- دار المعرفة الجامعية- الاسكندرية ط1- 1989 (66 صفحة).
- العروض والقافية في لسان العرب -عبد الوهاب محمود الكحلة- دار القلم الكويت ط1 1988 (150 صفحة).

- العصر الجاهلي –د. شوقي ضيف– دار المعارف بمصر– 1960 (432 صفحة).
- العقد –ابن عبد ربّه– تح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري –دار الكتاب العربي– بيروت (سبعة أجزاء).
- العمدة في محاسن الشعر ونقده –ابن رشيق القيرواني– تح محمد قزقزان –دار المعرفة بيروت ط1 1988 الكتاب مجلدان معاً (1274 صفحة).
- العمدة في محاسن الشعر ونقده– ابن رشيق القيرواني– تح محمد محيي الدين عبد الحميد – دار الجيل– بيروت (الجزءان بمجلد واحد كل جزء 350 صفحة).
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة للدماميني –تح الحساني حسن عبد الله –مكتبة الخانجي بالقاهرة (306 صفحة).
- القسطاس للزمخشري تح فخر الدين قباوة –المكتبة العربية– حلب– 1977.
- لسان العرب لابن منظور.
- المدارس العروضيّة –عبد الرؤوف بابكر السيد– المنشأة العامة للنشر والتوزيع –طرابلس– ليبيا ط1 1985 (614 صفحة).
- معجم مصطلحات العروض والقافية –د. محمد علي الشوابكة ود. أنور أبو سويلم– دار البشير– عمّان– 1991 (348 صفحة).
- المعجم المفصّل في علم العروض والقافية وفنون الشعر –د. إميل بديع يعقوب– دار الكتب العلمية– بيروت ط1 1991 (484 صفحة).
- المعيار في أوزان الأشعار للشنتريني – تح د. محمد رضوان الداية– دار الكتاب اللبناني بيروت 1982.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء –حازم القرطاجني– تح محمد الحبيب بن الخوجة – دار الغرب الإسلامي تونس ط3 1986 (468 صفحة).
- موسيقا الشعر– د. إبراهيم أنيس– دار القلم– بيروت– ط3– 1965 (398 صفحة).
- نقد الشعر –قدامة بن جعفر– تح محمد عبد المنعم خفاجي– دار الكتب العلمية– بيروت.
- الوافي في العروض والقوافي– الخطيب التبريزي– تح عمر يحيى وفخر الدين قباوة –دار الفكر– دمشق– ط4 – 1986 (288 صفحة).
- وفيات الأعيان– ابن خلّكان– تح إحسان عباس– دار صادر– بيروت (ثمانية أجزاء).

المجلّات– مجلة عالم الكتب– الرياض– المجلد 20– العدد 30– أبريل 1999.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

سيدة البنفسج

شعر: خالد السلامة

. 1 .

ولأسمهان قصيدة
هبطت شغافَ القلب موهنةً،
وأغفت في حوافي الشوق والهة.
يهزّ سرير وحشتها
صدى عرم الخوافي لا يموء ولا ينوحْ...
* * *
كم وردة ضحكت على الشفتين
مدنفة الحشا.
وترنحت مقصوصة الأكمام ساهدة
تلمّ براعماً
ذبلتْ على الوجه المليحْ.
* * *
كم نجمة ركضت على درب الثريا،
واستوت جدبى
فأهوت، عيل راعيها مذوّبة الجوى،
والشوق يؤلمها،
إلى كبد السفوحْ.
* * *

كم طائر سُلبت محاجرُهُ الكرى.
وشدا عصيَّ الجمعِ
ملتهبَ القوادمِ
كأسه شرقت بخمرة حزنه،
وطوى. إذا طلع النهار،
جناحه الدامي على قيح الجروح...!!
* * *
فمن الذي أعيا القصيدة هكذا
كسر القوافي الخضر
وفي أبيات سيدة الشذى.
ومن الذي نثر البراعم غدوة
في قلب جامعة الندى؟
ومن الذي جعل النجوم نيازكاً
تهوي على كف السدى؟
ومن الذي صاد العشية طائر الأشواق،
من سلب الغبوق أريجه.
ومن الذي أسر الهواء.
بأفق سيدة البنفسج

واكترى من سارب الأغراب
كاسات الصبوحْ.؟!
* * *

. 2 .

ولأسمهان يمامة
رميت قوادمها الخضيبة
فاستعارت من ضفاف الغيم
رشف الشوق،
كي تسقي، وكم رحلت عيون النهر،
عذراء الجروفْ
ومن الأقاصي
من تلال الأفق صادرت نجمة
طافت بلاداً يُستحمّ بنارها،
ويُنام فوق أوارها،
ويُداس فوق إزارها،
ويراود الأحلام في فلواتها
حراس أنهار الجحيم المجتبى.
أدموا محاجرها بريح صرصر،
ببنادق صدئت،
بشوق العاشق المهدوم
فانبعثت يَشدُّ جناحها عرماً
إلى جزر تفيق على صياح الديكِ،
لم تطمث شواطئها،
وما غارت مياه عيونها.
وتزملت من حرَّ لهفتها ضباباً
عطَّ في شيح البراري،
واستقى عطر البنفسجةِ الرهيفْ.
* * *

أوّاه، كم أغرى براءتها
غثاء السيل والزبد المخاتل
في دروب الصبح.
عفّر صفوها ألق القفار
ونثّرت مزقاً ، شظايا، في دهاء
الشك، فوق مزارع الآمال،
راودها الردى أبداً
وبيعت في المزاد سبية عفراء
كان البائع الشاري
أمين مغارة الأسرار
والعفن الكثيف...!!
* * *

قالت لمن عبروا المساء تهجداً:
فوق الغيوم معابرٌ
ذابت حنيناً للحيارى الغائبين
تجمّعوا...
فتجمعوا وتجمَّعتْ،
في لمح طرف أينعتْ
غزلت لمهجتها خماراً من هدوب عيونها،
وغذته، كم شتّ الزمان غصونها
الخضراء، بالدمع الشفيفْ.؟!
* * *

عبرت إلى الآفاق
تغرف من عيون النجم نهر عزيمةٍ،
يجري إلى السهب المعذّب،
يُستباح ترابه،
وتُداسُ غرته،
لأين... لأين تمضي هذه العفراء؟
أي مخدَّة تحمي خوافيها،
وتمنحها أماناً ذاب في ليلِ الرعافِ
من الذي يعطي لهذا الحزن شجّو الوقت
من ذا يطلق الأزهار
في الزمن المخيفْ..؟!

***

. 3 .

ولأسمهان حديقة عبقت بفوح الأرضِ،
ما ارتحلت برغم نقائها وجداً،
بواد غير ذي زرع،
لتؤدي أنجم الغرباء والحيرى
وما هفَّتْ ببادية،
لتؤنسَ مدفناً أسرى على قَدَرٍ
وحطَّ الرحل عند النخل مسروقاً
ليبني بالصفاءِ بروجَ حبٍّ،
لارتياد النوق والغزلان والأمهار،
والجوعى بباب الريح،
والطير المطارد في متاهات العويلْ...
لكنها لبست،
عشيَّ السوسن الفتان فُتّق زهرهُ،
ثوباً يعرّي سحرها الهيمان،
فارْتعشت لذوب قوامها
غرر النجوم الحمر،
وانفجرت دماءِ النرجسِ المحموم
نهراً سابق النسغ الملوع
في غصْون حنينها الخضراء،
فاقتنعتْ، ما اقتنعتْ،
وقد شطَّ النوى،
أن البراءة مغزلٌ،
والشوقُ يمتصُّ من عرق الجبينِ.
وعانقتْ... وماعانقتْ
مزقاً تَسَاقَطَ من غطاء النور،
أشتاتاً من البرق المخاتل
منجلاً لم يحصد الأيام غير الريح
حفنة أنجم خنقتْ صباحاً بالحريرِ،
وكُبِّلَتْ ليلاً بأوهام السرى،
خبثاً تزاحف في تضاريس الفصولْ..!!

***

كم أُرجحتْ هلعاً حديقتها
فقاسمها ذبابُ السرو:
أن النور يطلع من غثاء الأرضِ،
أنَّ الشمس تجري مطلقاً نحو اليسارِ.
المجدُ في الآفاقِ للإنسان يسجدُ.
فوق هام الأرض للأنصابِ.

تبكي فوق أكداس النمال
تبادلت من بؤسها
التأييدَ والتنهيدَ والتمجيدَ والتمهيدَ
قاسمها طويلاً،
مرة أخرى، وثالثة ورابعة؛
ستحيا الأرض مذْ خمدتْ.
وأنهار الدماء ستُنبتُ الأزهار
في قلل الجماجم
فالصراع نهاية وبداية وولادة
والسيد الغافي بحضن زجاجة دريّة،
يرعى التراب بقلبه.
وبكفه قمح السنابل.
طرفه قطر الندى الساجي
وأنَّ، وأنَّ....
يا ما طُوردت أحلامها البيضاءِ
يا ما أغلقت في وجهها الأضواءُ
يا ما طوَّحتْ غرثى على كبد الحقولْ...!!

***

. 4 .

ولأسمهان قصيدة،
ولها يمام الأفقِ،
والغَرَبُ المسبّح في الضفافِ،
ولها أنين الناي، ورد الوجدِ،
كمْ نسيت، ولِمْ نسيتْ،
بهاء حنينها الكاوي وسورةَ روحها،
ألم اقتطاع جذوعها،
روح التألّق في ندى الوجدان،
أحلام البراعم في منصات الغُصون،
وآهة الزيتون،
أكمام البراءة في كهوف الوهمِ،
خفق الهدهد الآتي من الزمن القصي
ترنَّحَ الألحان في سعف النخيلْ؟!..

***

فمن الذي يا أسمهان مشى
على عشب الحديقة بالسنابكِ
كسَّر الأبيات تهزج والقوافي.؟
من ترى خلط التراب مع الهواء،
من الذي جبل البنفسج بالدماءِ،
وعفَّر الأوراق،
وافترس الأزاهر في صباح العمر.
من أعطى لمقتطفي البهاء
براعم الأغصان،
من أعطى لأشباح الفضاء
عزيمة الطيران والموت الثقيلْ..؟!

❑❑❑

تراتيل الحصاة

جلال قضيماتي

سَقَرٌ تمدُّ على رؤايَ نداوةَ الصبحِ
المهتَّكِ
بانتظار مسافةٍ
تبقي على ما ليس تدركه أناشيد المطرْ
ماذا تقرَّحَ من جروح الوقتِ
فانسدلتْ على رُطَبِ المنائرِ غابةٌ
من سعف آزفة الأوابدِ،
فانتهت كالذارياتِ،
تحطُّ أكواماً
وتنهض من ضلوع النازعاتْ
يامن تؤرّق صبوتي..!
عينان من نور ونار ألقتا
في مهد عمركِ من حصيَّاتِ المراسمِ كتلةً
مما تشاء ولا تشاءُ،
فأبدعتْ تمثالَ طيفكَ،
فانتبهتَ إلى الوراءِ،
فكان خلفكَ ما تقدَّمَ من طريقكَ،
فانكفأتَ إلى الأمامِ،
فلم يكن إلاَّكَ
غربَ الريحِ،
شرقَ النارِ،
تسكن في المحارِ،
وما تحس بغير عَنْدَلَةِ اللهاةْ...!!
أرهقُ هديرَ الموجِ
إن أغراكِ عمق البحرِ بالماء الأُجاجِ.
وكن سفير عذوبةٍ
ما إن تسافرُ في مدى وكناتها،
حتى تعودَ إلى الفراتِ،
كأن آنية الجمان تكسَّرَتْ صبواتُها
فانهلَّ فيها السحرُ.
وانطفأت على آلائها
مِزَقُ الحياةْ...
وبلا عيون تبصر الآتي
فتغمضُ

دون أن تُلفي رؤاكَ على المعارجِ
ثم تشرَق بالدموعِ
كأن آبدةَ الرهافة دَيمةٌ
تهمي عليكَ.
وحين تخصبُ
تحصد الأنسامُ زرعَكَ بالغوايةِ،
حين تدرك أن فيكَ الخصبَ
لكن المناجلَ
قبل زرعك تستجير بما أنِفْتَ
وتنتهي فيكَ البدايةُ
حين تعلنُ
أن قصَّتكَ الأثيرةَ،
من نزيفِ الجرح تكتب عهدَها
يوماً،
وتنحر في مفارقِها
تعلاّتِ القطاة...
يا ذات سعدكَ..!
نضّري خصلَ الحروفِ على الرسالةِ،
واكتبي بالماء جاثيةِ العزوفِ،
فقد تطيَّرَ منكِ طيرُ الحبِ
وانخذلتْ على شطآنكِ الظمأى
تراتيل الحصاةْ
لا تهدري كالموجِ في عمقِ المحاقِ.
ولا تراعي أن في عينيكِ أشرعةَ الغروبِ،
وصوِّحي

إن أخصبتْ فيكِ الظنونُ
ونضِّري
إن أقفرتْ فيكِ العيونُ.
وطهّري بدم الولادةِ
كأسَ سجّيل المتاهةِ
واقرئي آيَ الخلودِ على الخلودِ
عساه بعد الروعِ
يرجع من زفافِ الضوعِ
عرجونَ النجاةْ.!!!
وإذا توضَّأ فيكِ نهر العمرِ،
فانتظري على رمش الزخارفِ
علَّهُ بعد الهجيرِ
يعود نهر الشمسِ منكفئاً على ركبِ الشتاتْ
هذان عمران استباح مداهما
أفقَ الرحيلِ
فكان منكِ هواهما
حباً تألَّهَ كالسموِّ
ونظرةً
ما إن تحدَّاها الهوانُ
تفتحتْ
زهراً وشوكاً
واستجارت من سرائرها
أماني العادِيَاتْ
فتدثرتْ
بالغارِ تكتب سعيَها

وتزمّلتْ
بالنورِ تمحو نأيَها
وعلى منائرها شعاعٌ
من ضفائر وجدِها
ظمأى
تسافر في اللهيبِ
وباللهيبِ تسعّر الآتي
فتدركُ
أنها لهبٌ وأنداءٌ..
تقاوم باليباسِ ضلوعَها
لا أدركت دربَ الحؤولِ،
ولا رأت شهبَ الوصولِ،
ولا عنتْ إلا لوجهٍ
كان يرحل في السرابِ،
فعاد قبل الوهمِ،
مرهوناً لوهمٍ،
لا يطلّ بغير نوركَ.
لا يضيء بغير شمسكَ.
ثم يخبو كالحريقِ،
رماده شغف تحرّقَ
فانتهى.
ذكرى على طلل العناةْ
ماكان منكَ
ولم يكن مني
ولكنْ..
كان من غاب النخيل كشرفةٍ
حين استظلَّ بسعفها
اهتزتْ وأعطتْ
إنما..
كانت بواحة قيظها
شرخَ الخلودِ
وحينما عَرَجَتْ إليها الروحُ
أضحت أيكةً
تدنو إليها الريحُ سافيةً
لتدركَ
أنَّ فيها كلَّ أسرارِ الوجودِ
وكل أقدار المماتْ.
مطرٌ..
ويغسل أوجه العَثَرات بالنعمى،
وما إن يستريحُ إلى الخلودِ
تشقق الأنداء منه غوايةً.
فيعود للغيمات يسألُ
كيف كنتُ..
لم انهمرتُ..؟
وها أنا
قَدَرُ الألوهةِ والخطيئةِ
لا أرى زرعي ويَنْعي
إنما..
أهمي... فتحملني الجهاتُ
إلى أقانيم الجهاتْ..

أما الحصادُ..
فهل يكون لمن سقيتُ
فأرتقي بدمي إليهِ
وأستريحُ
على مقارعَه الحياةْ.؟
أم أنني
أسقي برغمي كلَّ مقفرةٍ
ويجني ما سقيت مخضِّبٌ..
بدمي رؤاهُ
ويمنع الثمراتِ
عن ظمأ السقاهْ..؟

❑❑

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

عرس الشام
أشباح سيناء

مسرحيتان شعريتان ....د.خالد محيي الدين البرادعي

أسئلة الشاعر

شعر: محمد وحيد علي

هلْ كنتُ أركضُ،
في الزمانِ إلى غديْ؟...
أمْ أنَّني أمضي،
إلى فجرِ الزمانِ
مبعْثراً في التّيهِ؟...
هلْ روحي معلَّقةٌ،
على الأشجارِ
أمْ قمري،
على سعفِ الغيومِ
سفينةٌ؟...
جسدي المولَّهُ كانَ طيناً
ما الذي في الماءِ،
شكّلهُ حنيناً
فانْحنى ضوءاً
وقالَ: أنا الصَّباحْ؟!...
والشمسُ... تفَّاحُ الصحارى،
كمْ ستهْبطُ
كمْ سأكبرُ...
كي تلامسَها يديْ
هل كنْتُ أركضُ في الزَّمانِ
إلى غديْ؟!...

***

أتْلو على روحي القصائدَ
ثمّ أنسى،
أنّني نارُ القصيدةِ
أو سماها الذاهلهْ...
أنسى بأنَّ الطيرَ في روحي،
تروحُ إلى البعيدِ
ولا تعودُ.
وأنَّ في نارِ القصيدةِ،
كوَّةً للماءِ.
لكنّي... أظلُّ أدورُ
في شغفِ الحنينِ
على ذراها الصاهلهْ...

الوقْتُ من شدوِ الربيعِ
يمرُّ مبْتهجاً،
ويُشْرِقُ في الدِّماءِ.
وتارةً يعدو إلى أرضِ الطفولةِ
باكياً
أُفقَ الورودِ الذابلهْ...
بحرٌ عليهِ تميدُ أفْراسُ المياهِ
كأنَّها برقٌ،
يطيرُ إلى الذُّرا.
ويهزُّ فجْرَ الأُمنياتِ الغافلهْ...
بحرٌ من اللحظاتِ،
راقصةً تفرُّ
فأيَّها حملتْ جراحي الهاطلهْ؟!...
***
ماذا سأحملُ من جراحِ الأرضِ
حينَ يهزّني،
وَجْدُ الغمامْ؟!...
لا الشمسُ تهْبطُ في يديَّ
ولا سماءٌ من نجومٍ،
تفْتحُ الشبّاكَ
كي ترعى القصائدَ
في دمي...
لا أنْتِ،
في عتْمي الغزيرِ
تفيّقينَ الضوءَ
في روحي
ولا شغفُ الحمامْ...
ماذا سأحملُ من جراحِ الأَرْضِ
في ليلي
ولمْ أبلغْ أزاهيرَ الفطامْ؟!!!...

❑❑❑

شرفة للسنونو

شعر: محمد الفهد

في شرفةِ العصرِ الملوّنِ بالرمادِ،
على نحيبِ الشمسِ تأخذُ نورَها،
والريحُ تدمي نايَها فوقَ المدينةِ
ثم ترقى سلّما،
كي تأخذَ الأجسادُ رحلتَها
على شبقِ الكلامْ.
كنتُ التساؤلَ حولَ ما ترمي الطيورُ
مِنَ التغرُّبِ رحلةً،
هل تحتمي بالحبِّ؟!
أم أنَّ المساءَ يسيّجُ الأنثى
بصدرِ الشهوة الأولى
وما تركَ التواصلُ من غموضِ الوقتِ
في جرحِ الغمامْ.
كنتُ التساؤلَ:
هل يبيتُ الوجدُ في روحِ القصيدةِ،
أم يروحُ الشعرُ كي يبني
على الآجرِّ مملكةً
تضيءُ الكونَ أجساداً،
وما يرمي به الشعراء أسفارَ الخليقةِ،
ثم ينهشُ قلبَهم ذاكَ النزيفُ
وما تغرّبَ روحُهم فوق الظلام؟
كنتَ التساؤلَ
والسنونو يرجعُ الأصواتَ
في نزف شفيفٍ،
ذوّبتْ أصداءَه بُعدُ المسافةِ،
رحلةُ الأميالِ،
كي تبدو المعاني مثلَ نهدٍ
يكشف الأوقات صبحاً،
أو خموراً تحملُ الأسماءَ في ألوانِها،
أو مثلَ ناي يرفعُ الأحزانَ فوقَ البابِ
كي أمشي على جسدي المسيّجِ بالحطامْ.
كنت التساؤلَ:
كيف لي أن أُرجعَ الصوتَ المرخّمَ.
والمسافةُ ترجعُ الأصداءَ في صوتِ النحيبِ
ليعجنَ اليأسُ المبرمجُ خبزَ يومي،

أو شروخَ الظلِّ
ما ضاعتْ مدائنُ فوقَ أسوارِ اللجامْ؟
هذا السنونو العذبُ،
يرمي فوقَنا نوحَ الأحبّةِ،
أو غياباً، حين تأخذُهمْ منافي البردِ،
ينهشُ جلدَهم نوحُ الحنينِ،
وما ترامى مِنْ صهيلٍ،
فوقَ دمعٍ في الظلامْ.
عادَ السنونو اليومَ، إبراهيمُ،
كم مرَّ السنونو فوقَنا زمناً،
وأنــتَ تجمّــعُ الأســماءَ فــي زمــنِ الشروخِ،
لتعجنَ الدمعَ الغريبَ بثلجِ ذاك الأفْقِ،
توقدُ جمرةَ الأحبابِ،
تذكرُ كرخَهم ونواسَهم،
وشموسَ بغدادَ الحنونةِ،
ثم ترمي نزفَكَ الأبديَّ،
قهوةَ صبحِك الثلجيِّ،
تجمعُ ما تكوّرَ في القدورِ،
فلا ترى غيرَ الدموعِ،
فتحتمي بالظلِّ في نغمِ الهزامْ.
مرَّ السنونو اليومَ. إبراهيمُ.
كي يرمي على روحِ التذكّرِ
ما تناثرَ من عطورِ المرأةِ الأولى،
وما نهضتْ حدائقُ في ممرِّ العمْرِ،
حتّى صرتَ تشتمُّ السخونةَ عشبةً،
والبردُ يأخذُ من بياضِ اللونِ،
ما أسرّتْ مدائنُ في تقدّمِها،
وما جمعتْ سياجاً في انْسجامْ.
مرَّ السنونو اليومَ، إبراهيمُ.
لم يعتبْ على عينيكَ.
كنتَ الدمعَ في ظلِّ الخمورِ،
وما تهجَّى من حروفٍ،
ما تقوَّلَ في لسانِ الوجدِ،
ما نثرتْ زهورُ الأرضِ من حبقٍ
على رؤيا النوافذِ،
ما تجمّعَ من حنينِ يديك فوقَ الناي
والصوتِ المحرّجِ،
ما تبقى من شرودٍ،
حين يكسرُ ظلَّها عطشُ الشآمْ.
مرَّ السنونو اليومَ. إبراهيمُ.
حوّمَ حولَ أطرافِ الأصابعِ،
ثم دارتْ روحُه الذكرى
وما تركَ الرحيل على جراحِ الوقتِ،
كي يسري على أسماعِنا
صوتُ التساؤلِ:
أيـنَ إبـراهيمُ كـي يرمـي علـى جنحـي السلامْ..؟!
في شرفةِ العصرِ الجميلةِ،
كنت أرمي جرحَ هذا الوقتِ
في قلبِ التنهّدِ،
كي أسائلَ ربَّ هذا الكونِ،

أن يرمي على قلبي وداعَ الكونِ،
فالريحُ التي نامتْ على ورقِ الكتابةِ
ترسلُ الأحزانَ مبخرةً.
وهذي الأرضُ قد دارتْ على نوحِ
المغني دورةً،
حتّى يصيرَ الآنَ أعمى،
أو نزيفاً في الحطامْ...
في شرفةِ العصرِ الجميلةِ،
كان إبراهيمُ يرمي جرحَنا بالأسئلةْ،
فأمدُّ قهوَتَنا بصوتِ الصبحِ فوقَ النخلِ
ما تركَ الشريطُ من المواجعِ صائحاً:
"عـــزاز والله عـــزاز، وشـــوقهم شـــوق الشواطي لليل دجلة"
فيغيبُ إبراهيمُ في جسد القصيدةِ،
يرتدي المنفى شتاءً،
أو عويلاً في رئات الناي،
مصلوباً على كلِّ العراقِ،
وقد تهجّى نخلَه صوتُ المقام..!!
ذاكَ الصقيعُ يغرِّبُ الآنَ الصهيلَ
ودورةَ الأرضِ الجميلةِ
كي نؤاخي جرحَنا بالمقبرهْ..
فيصيحُ إبراهيمُ حتى تختبي دنيا القوافلِ
يسألُ النايَ التواصلَ،
يحتمي في أيِّ شيءٍ ساخنٍ،
علَّ الشموسَ تجيءُ ثانيةً،
حضوراً أو ظلالاً أو رؤىً،
فتعيدُ بغدادَ البعيدةَ جمرةً،
أو ضوءَ قنديلِ على هذي المنافي،
أو طيوراً فوقَ أروقةِ القصيدةِ،
كي يطيّرَها كتابْ...
لكنّها ترمي القصائدَ بالنخيلِ منَ البعيدْ،
ليدورَ هذا الروحُ في ظلِّ الصقيعِ مسافةً،
فيكونَ هذا القلبُ مأوى للحنينِ،
وما تدلّى من منافي الوقتِ،
ما جمعتْ طغاةُ الأرضِ من حقدٍ عليْ،
ليصيرَ إبراهيمُ رقماً فوقَ
أسئلةِ العذابْ.
ماذا أقولُ الآنَ؟
طُوبى للذي فتحَ النوافذَ
كي أجمِّعَ حزنَ هذا الوقتِ،
ما تركتْ بلادٌ يحكمُ الطاغوتُ
في أصواتها،
حتّى يصيرَ الليلُ أصغرَ من جراحي أنَّةً،
ويصيرَ إبراهيمُ ناياً فوق
أسئلةِ السرابِ؟!!
ماذا أقولْ؟
ناي يزملُني ينشرني على بابِ المدائنِ،
كي أُلامسَ قوسَ نصرٍ
كُشِّفتْ أبعادُه صبحاً،
فصارَ القوسُ مرمياً على ضلعِ الصدورِ
ليصيرَ قوساً فوقَ جرحٍ في الربابْ؟!

ماذا أقولْ؟
أأسيرُ في نزفي مواكبَ
كي أُخبي جمرةَ القلبِ المسافرِ في الغياب؟!
ماذا أقول؟
ما زالَ في الصوتِ الجميلِ حريقُ هذا الروحِ
ضفةُ دجلةَ الدنيا،
وما عبرتْ شطوطٌ،
ما تنادى من جنونِ الشاعرِ المكسورِ
في ظلِّ المياهِ،
وما تصاعدَ في المقاهي من حنينِ
الماءِ نوحِ الأغنياتْ؟
لتقولَ أغنيةً وتسكرْ؟!!
"عبرت الشط على مودك"
فتلمُّ أعصابي حريقَ الوقتِ،
ما سكبتْ دموعٌ من صهيلٍ
فوقَ صدرٍ في المساءْ،
ونشيجُ إبراهيمَ مئذنةُ الكلامِ،
وما تقوّلَ في المدائنِ،
من ضياعِ النجمِ،
أو سهرِ الحريقِ على شروخٍ في الهواءْ.
ليصيرَ خيطاً واهياً
روحُ التذكرِ دربُه اليوميُّ،
أشعاراً غناءً،
كي يحاولَ أن يعيدَ الصوتَ
شكلَ الوجهِ، حافاتِ الخمورِ،
وشرفةً للنهرِ في ليلِ الأغاني والعبورِ،
وأن يمدَّ الروحَ نحوَ الروحِ أزهاراً،
فتغلقُ خمرةُ الباراتِ
أبوابَ المدائنِ،
ما تكسّرَ في الزمان وفي المكانِ،
وما تمازجَ فوق أسئلةِ الغيابْ.
ماذا أقولْ؟
متدثرٌ بالليلِ يخلطُ رحلةَ الشعراءِ نحو الماءِ،
بالسفرِ المسيّجِ بالأنينِ
ليتركوا من جمرهم قمصانَ نوحٍ
فوقَ أسرارِ اللغاتْ؟
متدثرٌ بلحافِ ما تركَ العراقُ
على فضاءاتِ القصيدةِ،
أو صراخِ الأرض في
مجدِ الحياةْ؟
فلتشربوا من مائها،
ما كانَ من دمعٍ،
وما راحتْ جراحٌ ترتدي أثوابَها
دوماً، صباحاً أو مساءْ...
ولتعرفوا بأس المرافي
حينَ يدركُ وجدُها لغةَ الطغاةْ.!!

مساءات بابل

شعر: حسن النّيفيّ

. 1 .

تبارك كُلُّ النّيازك أعراسَ بابل.
فيطفح في أفقها القرمزي.
حكاية طفل
إذا جاع يرضع وهج القنابل.
وعن عابد، هزَّ سَعْفَ النخيل
. يسائل عن زاده في الصّباح .
فخاطبه النخل : قاتلْ/ وقاتلْ...
فلن أسقط الرّطب غضّاً عليك.
ولن أدرأ الموت عن مقلتيك.
وقاتلْ.
فإنَّكَ لن تبلغ اللهُ يوماً
إذا لم يسامحك دمعُ الثَّواكل...!!
مزيداً لنا من نعاس الضمير
لنشحذ أفواهنا بالدّعاء.
ونجمع في الأرض كل القبائِلْ.
وندعو: لعلَّ براقاً يجوب السّماء.
ويتلو الوصيّة في عرس بابل.

. 2 .

أضـــيئي.. فهـــذا النّـــداء اللّجـــوج	تضـــــيق بـــــه الشّـــــفَةُ المُقْفِلَـــــهْ
ولـــم يبـــق فـــي العمـــرِ إلاَّ ســـؤال	ينـــــوسُ كمـــــا النّجمـــــةُ الآفلـــــه
أضـيئي... فـلا شـيءَ بـين الضّـلوع	يخـــــــاف انبثاقاتـــــــك الهائلـــــــه
أريقـــي شـــجونك فـــوق الجـــراح	لتتنـــــــدى شـــــــرايينا القاحلـــــــهْ
فـــنحن الّـــذين امتشـــقنا الكـــلام	سنمضـــــي تطاردنـــــا الأســـــئله
أنغلـــق أكواخنـــا مـــن جديـــد	ونجتـــرّ مـــن وهمنـــا أرذلـــه.؟

ونبقـــى إليـــك نصـــيخ القلـــوب
ويســـــحرنا الـــــذَّلّ والهرولـــــه

قطيعـــاً نـــراوح تلـــو القطيـــع
ونكـــتظّ فـــي الطّـــرق الموحلـــه

نمـــرّغ أنفاســـنا فـــي الخنـــوع
لنـــنقش ســـطراً عـــن المرحلـــه

لـــك اللهُ أيتهـــا الكبريـــاء
ولـــي منـــك أحزانـــك الهائلـــه

. 3 .

على شرفة القلب مرّ الصّباح:
ينثّ النّدى
مفعماً بالبكاء.
ينوءُ بتغريدة العندليب
فيلهب فيَّ الدَّمَ المستباح.
يحدّثني: كيف كان الأصيل ببابل
معشوشباً أخضرا.
يكحّل أجفانها السّاحرات
بطين تعطّرَ من جوعها.
لينسلّ من نبضها تاركاً
بريق الحياة على وجنتيها
دماً أغبرا.
وكيف انْجلى في مداها المتاح
ركام الوعود
فعافت جميع النّوارس
كلّ الضّفاف
لتستوطن المعبد المقفرا
ومن غرَّةِ الفجر حتّى الغسقْ،
ترفُّ على بابل الكبرياء...
فتولد من جرحها
موجةٌ من جراح!!

❐❐❐

بك أمتلئُ...

معكِ أحيا

شعر: غسَّان لافي طعمة

. 1 .

تملئين العينَ من شهدِ التّصابي،

من رحيقِ الاشتعالْ.

توقظينَ الجمْرَ في ثلجِ الخلايا

في صقيعَ الانفعالْ.

أتملاَّكِ عبيراً

يتندَّى في رهافاتِ صباحي.

وأغنّيكِ سعيراً

يتلظَّى في مساءاتِ جراحي.

كيفَ كانَ البدءُ....؟!

يا ضلعاً تنامى في ضفافِ الرُّوحِ

أنواراً وماءْ

ساعياً منّي إليْ.

فإذا ما غابَ عنّي

ناسجاً ظِلِّيْ عليْ

سقطتْ عيناي منّي

وخبا صوتُ الضّياءْ...

. 2 .

تملئينَ السَّمْعَ من رَهْزِ الصَّباباتِ الجذالى،

فوقَ وردِ اللهِ....

في نهدينِ.. ما أصفى هسيسَ القبلةِ الأولى!

يندِّي غيمةً من عِطْرِ ربَّاتِ الرَّبيعِ البِكْرِ،

فوقَ اثنينِ...

في كوخِ حنونٍ،

آهِ... ما أحلى رسيسَ القلْبِ

حينَ الحُبُّ ألقانا على بابِ الجنونْ...!!

تملئينَ السَّمعَ من أنشودةٍ

رقَّتْ على ثَغْرِ الفتاةِ... البهجةِ الأولى.
فراحَ النَّبْعُ يروي لِينَ "أنكيدو" الحرونْ.
تملئينَ السَّمْعَ موسيقا.
فلو غابتْ
تلاشى في غياباتِ السَّكونْ.

. 3 .

تملئينَ القلْبَ من نَبْضِ النَّهارِ العذْبِ
في صمْتِ المساءْ.
تُقرئينَ الورْدَ ما ضنَّتْ بهِ الآياتُ
في ثغْرِ السَّماءْ
يرتديكِ القلبُ ثوباً من شذا
يجريكِ أنهاراً من الفجرِ الحنونْ.
يجتنيكِ الوجدُ أشواقاً
بها الهمْساتُ ألحانُ الفتونْ.
تملئينَ القلْبَ من دفْءِ ابتسامِ الصُّبْحِ،
في عشِّ التَّلاقي بينَ عصفورينِ،
تاها في جنونِ العاصفهْ.
وتندِّينَ ا لشّغافَ الظَّامئَ الأسيانَ،
عِطْراً من زهورِ العاطفهْ.
فإذا ما غبْتِ عنهُ،
صار أطلالاً لأرضٍ نازفهْ....

. 4 .

تملئينَ الشِّعرَ ما يسمو على التبيينِ،
يسقي همْسَةَ اللاَّهوتِ
في حرْفٍ
شذاهُ اللهُ في القُدَّاسِ،
أيقوناتُ ربِّ الحُبِّ،
في صدرينِ،:
صدرٍ من صلاةِ الضَّوءِ
فوق غُلالةِ الفجرينِ.
صدرٍ يوقِظُ الأمواجَ في بحرِ القصيدهْ.
تملئينَ الشِّعْرَ أطيافاً شرودهْ.
يا صباحاتِ العذارى...
أيُّ "أبولو" تنامى فيكِ ناياتٍ،
فقيثاراتُ هذا الكونِ
في عينيكِ، في كفَّيكِ، في رؤيا جديدهْ.
تملئينَ الشِّعْرَ ضوْءاً
لم يزلْ في حبِّهِ الخمَّارُ مخموراً،
ويصحو في القصيدهْ.

. 5 .

تملئينَ العُمْرَ ما تندى بهِ الأيَّامُ،
هذا الثَّغْرُ والصُّبْحُ المندَّى توأمانِ،
الوجهُ تاريخُ النَّهارْ.
تمنحينَ الوقتَ أقماراً من الإبهارِ،
يلقاني الأصيلُ،
الضَّوءُ في ثغْرٍ منارْ.

تُنعشينَ الحُلْمَ بوحاً،
من عبيرِ الصَّوتِ،
يصحو الحلْمُ ترنيماً،
على بالِ الكنارْ.
أيُّ نجمٍ لا يصلِّي الوجدُ
في عينيهِ مخموراً؟!
وخمرُ اللهِ لا غولٌ ولا نزفٌ.
ولكنْ في مدى عينيكِ نارْ..!!

يا حريرَ الوجدِ منسوجاً
بأنوالِ الرَّبيعِ الغضِّ
في كفَّينِ، في نهرينِ، من همْسِ الهزارْ.
تَبْعَثينَ المهدَ فينا توْأَمينِ،
الصَّدْرُ والضِّلْعُ الموشَّى،
لو تلاشى،
لانتهى صدري على جَمْرِ احتضارْ...!!

❑❑❑

صـدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

أغنيات الروح

شعر...إباء اسماعيل

من شوارد

ابن أيوب الحموي

شعر: محمد عدنان قيطاز

1-من فلسفة الصبر والصمت

اصـبرْ أو اْصـمتْ.. لسـتَ بالمختـارِ   هيهـات تـدركُ حكمـةَ الأقـدارِ
اصـبرْ فـإنَّ الصـبرَ كنـزٌ يُقتنـى   والصـمتُ خيـرُ مزيّـةٍ وشـعارِ
اصـبرْ يُفَـتَّحْ كـلُّ بـابٍ موصـدٍ   واْصـمتْ تنـلْ مـا شئتَ مـن أوطـارِ
اصـبرْ كمـا لـو كنـتَ شـاةً ترتعـي   واصـمتْ كمـا لـو كنـتَ ذاتَ سـوارِ
اصـبرْ.. ألـيس الأنبيـاءُ علـى الأذى   صـبروا ومـا يئسـوا مـن الكفّـارِ
اصـبرْ تفـزْ بجنـانِ عـدنٍ إنهـا   للصـابرين تكـون عقبـى الـدارِ

2-عتاب

يطيـبُ إذا عتبـتَ لـيَ العتـابُ   كـأنَّ عتابَـك الشـهدُ المـذابُ
ويحلـو لـي نـداؤك مـن بعيـدٍ   متـى يـا شـاعري يصـلُ الجـوابُ
وتسـألني.. ألا شـعرٌ ونثـرٌ..؟   بلـى.. عنـدي لـك الصـمتُ العجـابُ
عييـتُ فلـم أجـدِ كَلِمـاً مصـفَّىً   يُـدافُ بـه هـوايَ فيسـتطابُ
وقِـدْماً أنـتَ تعلـمُ مـا بلائـي   وعزمـي حـين تشـتدُّ الصـعابُ
علـى شـفتيَّ مـن لهـب القـوافي   حـروفٌ حـين أذكيهـا غضـابُ

3–قرار

أتخـرجُ مـن ديـاركَ..؟ قلـتُ: روحـي ســـتخرجُ قبــل أن أدعَ الــديارا
وكيــف أديــر للمحتــلّ ظَهْــراً وقــد آليــتُ أن أحمــي الــذمارا
نمــاني للعلــى حســبٌ قــديمٌ أبــى إلا الصــمودَ لــه قــرارا

4–بين قلبي وعقلي

بــين قلبــي وبــين عقلــي قطيعــهْ مقلتــي لا تــرى وأُذْنــي ســميعهْ
عبقــريٌّ هــذا الصــراعُ.. جديــدٌ كــم تمنّيــتُ مــن قــديمٍ وقوعــهْ
نــام بــين اليقــينِ والشــكِ.. لا المهـدُ وثيــرٌ.. ولا الطيــوفُ بديعــهْ
حولــه تخطــرُ العجــافُ كَــأَنْ لــم تَــرَ قَــبْلاً مصــيفَه وربيعَــهْ
ومــن العــار أن يســومكَ علْــجٌ كفُّــه دون عرضــه مقطوعــهْ
والمنايــا فــي راحتيــكَ غيــارى والأمــاني مصــفودةٌ أو صــريعهْ
وعجيــبٌ.. قلــبُ المحــبِّ نــزوعٌ للمعــالي.. والعقــلُ يــأبى نزوعــهْ
أيهــا العقــلُ لا تزدنــي ضــراماً أنــا أخشــى عليــك حــرَّ الوقيعــهْ
إن قلبــي مســتودعُ الكــرِّ والفــرِّ.. فحــاذرْ أن تســتفزَّ جموعــهْ
مركــبُ المجــدِ فــي الضــلوعِ مقــيمٌ لا تمــزّقْ فــي الــداجياتِ ضــلوعهْ
فاعْــذلِ العقــلَ إن تــوجَّسَ يومــاً واعْــذرِ القلــبَ إن أراق نجيعــهْ
وَخُــذِ الشــعرَ مــن فــمٍ يتلظّــى شــرفُ الشــعرِ أن تــرى اليــومَ جوعــهْ

□□□

أعترف
أنني أكبر من النار...

نص: عبد النور الهنداوي

كنت ميتاً وخالياً من التضاريس:
هذا ما قالته النصوص.
كنت أمارس رغبتي في مغارة:
هذا ما قالته الوحول المسبقة الصنع.
كنت أجتاز الضوء، لألطخ الزنزانة. بأصوات لا متناهية:
هذا ما قالته الأرض للخطيئة
كنت جريئاً مثل وردة سقطت في حلمها.
هذا ما قالته الأوسمة للآفاق.
كنت أصنع أزمة من الحليب:
هذا ما قالته أقواس النصر للقامات النحيلة.
كنت لا أعرف أنني نكهة السحاب:
هذا ما قالته الأمطار لله.
كنت أمشي في مكان ليس له علاقة بالمكان:
هذا ما قالته غيمة هبطت للتوّ.
كنت أشبه الظلّ:
هذا ما قالته اليهود للبشرية.
كنت أريد أن أكون نداء شهياً:
هذا ما قالته العيون المذعورة للرحيل.
كنت أحب الصراخ، والضوضاء، والثياب الهائلة:
هذا ما قالته العبيد، للفواكه والأسياد.
كنت أرتفع مثل رائحة الأدغال:
هذا ما قالته الحرائق التي خرجت من التأوهات والأسرار.
كنت رأيت الأشجار التي هاجرت سرّاً إلى أمكنتها الجديدة:
هذا ما قالته الأصابع المحتشمة للحقيقة؟!.
كنت سقطت دون تردد،
لأضيء ما ظل من الرطوبة.

كنت قد خفت من سيوف فقدت معناها.
لأرحل إلى مغارة ساخنة.
كنت أحب الشتات، والعتمة، والبراري.
لأنني أقل من خوف،
وأكبر من نكهة الماء...
مرة واحدة، قلت لأصدقائي: وداعاً.
لأن اللغز آثر أن يظل داخل الرخام.
حتى الخطيئة بكت أمام جرحها.
لأن الخطيئة نفسها
تكررت للضرورة.
سأزيل أصابعي من مواقعها..
سأطارد يمامة مثيرة للانتباه.
سأخوض حرباً ضروساً أمام الأبرار.
سأنتهي وحدي، أمام تفاحة تحدثت عن دمها.
سأظل آسراً.
لأنني جعلت الزمن لا يشبه أحداً.
أيها العبيد:
الوردةُ
للفلسفة.
الألبسة الداخلية
للعدم.
الأشجار التي داخل الغابات
للنشوء والارتقاء.
الرحلات الأبدية
لدمٍ على ما يرام.
حتى الضوء
خبأ أشعته... ليطأ الخيول..
أيها الأصدقاء
أوصيكم بالرقص
وبالتراب الذي بطعم المعذبين في الأرض.
أوصيكم بالأسطورة التي جاءت من خارج التفاصيل،
وبالأصوات التي بانتظارنا....
* * *
بكت أمامي
لأنني صرت جزيرة من اللذة:
بكيت أمامها.
لنزف عفوي سيبحث عن فردوس فات أوانه.
بكت للنهاية،
لأنها قايضت الأدغالَ
بأدغال مزخرفة.
بكت أمامي
للظلال التي انفجرت بالطبيعة.
بكيت أمامها،
لزغرودة قطعت ما بعد الحداثة؟.
بسيف كان على خلاف مع التصاميم.
أيتها الضفاف
تحدثي عن مطرٍ أراد أن يكون منتمياً.
تحدثي عن أغلال ساذجة؟
لحروب زمجرت في وجهٍ مخبأٍ في الزمن.

أيتها الدهشة

أيتها الطفولة التي لعبت بالنار.

أيتها الأسرار التي وزعت نفسها على جبل من المخمل.

أيتها الواقعة، ذات اللون البرتقالي.

أيها الجحيم الذي تصدّع مثل نصوص الدم.

أمامي

أمينة بلون الإغريق.

وسيّاف

يشبه السيد المسيح

* * *

–أم

بطعم الخريف

و// قداسة

قدّمت نفسها للقتيل؟.

وللأزياء التي اختفت داخل الأشجار.

–طيران

لتراب أسرع من الصوت،

وأعلى من الثريا.

سلاح،

ضدّ الزمن،

وضد الشتائم التي دائماً تنظر للوراء.

جئت.؟

دفنت نفسها في ماء يشبه أولادي،

–الحائط

صار على الهيكل

ومثل الثقوب التي سقطت من الثقوب،

قلت للأمم:

من أي مزيج أنت؟!

قالت: أنا من مرايا سقطت من بعضها البعض.!!

قلت للطيران:

تعال نقرأ سوية كتاباً عن الإيقاع.

قال: ينبغي أولاً أن نفسّر كلمة بقاء.

لأن الطهارة

تكمن فقط

في زماننا..!!

قلت للسلاح:

تعال نجريك في بعضنا البعض.

قال: يجب أن نتعلّم الرقص بين الصخور،

وأن تدرك جيداً

أنّ الرصاصة الواحدة،

أكبر من الجسد..!!

* * *

من قائد يدغدغ ملابسه الداخلية،

إلى قائد يتجوّل في التوراة.

من غابة على وشك السقوط،

إلى تراب لا يزال صغيراً... وله علاقة مع المجهول.

من جنرال يشبه الأخدود،

إلى مهرجان من النار.

من امرأة بلون البرتقال،

إلى شاعر ضاجع الأسطورة،
وتزوج من سرير خشبي فارغ..!!
من قتيل وقف فجأة مثل جوهرة
إلى يدٍ بيضاء ترعرعت داخل الذباب.
من ذهول خجول
إلى سلاح له مذاق العسل.
من تراب بلون الورد
إلى ورد بلون التراب والضوء...

* * *

ماء كثير يشبه الماء.
حركات كثيرة تشبه الماء.
جثث كثيرة تشبه الماء.
ماء كثير داخل الماء.
عشب كثير داخل الماء.
نار كثيرة داخل الماء.
رطوبة كثيرة داخل الماء.
غابات كثيرة داخل الماء.
رغبات كثيرة داخل الماء.
قصائد مذهولة داخل الماء.
أمكنة.
ظلمات.
ورق هزيل.
جدران وحيدة.
رياح غسَلَت نفسها بالشهداء.
كل هذا الكلام الكثير
داخل الماء...!!

* * *

بارودة للعيد.
بارودة للأزهار.
بارودة تشبه الهواء الذي في فلسطين.
بارودة للثورة.
بارودة نائمة.
بارودة كانت مسافرة.
بارودة ضاعت بأشيائنا الحميمة.
بارودة تظهر وتختفي.
بارودة مريضة.
بارودة داخل الصوت.
بارودة داخل الجواهر.
بارودة داخل الصرخة.
بارودة داخل النحيب.
بارودة داخل النعناع.
بارودة تثاءبت لتظل جديدة.
كل هذا الكلام الكثير،
للجاهلية،
وللماء..!!

* * *

وردة للكراهية.
وردة لسيدنا القمر.
وردة للمعتزلة.
وردة للحرائق الشاهقة.

وردة لحركاتنا المفقودة.
وردة لغيمة تأمّلت نفسها.
وردة للصوت.
ولنهايته.
وللأنواع الجديدة من البنادق.
كل هذا الكلام الكثير
للخنادق،
وللماء.!!.

* * *

دم للوعي.
دم فيه مغارة من الزئبق.
دم خنقته الزعانف.
دم غطست أصابعه "بالعنقاء".
دم في الأسرّة الشفافة المطلقة.
دم للكتابة القوية.
دم للشهوات.
دم سريع،
ومحدّد.
دم طري،
وخارق.
كل هذا الكلام الكثير
داخل الماء...!!

* * *

هامش:
أهم ما في الحلم؟
هو مالا تحتفظ به الذاكرة
بعد الاستيقاظ..!!

عالم القصة

❑❑

❑❑

أبو حديد

قصة: أحمد سويدان

عندما كان عائداً إلى بيته في أزقة مخيم اليرموك عادت إليه الدوخة وخفّ رأسه، وجفَّ حلقه واجتاح جسده الفراغ. كأن شيئاً يأكله ببطء. فسَّر الحالة بأسباب التعب وقلة النوم وشدة الحر (الوقت في أواخر آب).

كان يحمل كيساً من القنب عن ظهره وصندوقاً من الخشب على خاصرته.

بدأ سيره المائل والمتأرجح من "الميدان الفوقاني" وبسبب الونى كان يجر حذاءه فتحيط به غمامة من الغبار والرمل الناعم والورق البالي وأعواد القش.

بدا في شرواله البلدي الذي يكاد سرجه يصل الأرض، وبالشال المعقود على خصره والذي يوشك الدخول إلى أمعائه. بدا كأنه قادم من ضباب القرن الماضي.

جاءته الدوخة هذه المرة قوية. لم يبق أمامه سوى زقاقين وعطفة خالية من الظل، ويصل البيت. سوف يصب على جسمه ماء بارداً من "البربيج" مباشرة. تحت الدالية في الجنينة المظللة، وبعدها يجلس على الديوان في الصالون.

لم يأكل الآن لقمة واحدة.

من عادته أحياناً –وهذا نادر– أن يتناول من الفرن المجاور رغيفاً ساخناً، ومن محل الفلافل عدة أقراص. يلف الرغيف عليها مع قرص من البندورة وبصلة وقرن فليفلة، ويأكلها مقرفصاً وبعدها يشحذ صوته وينادي:

–أبو العيال: البندورة بـ 75 قرشاً. الباذنجان بليرة. تعال يا أبا العيال.

الرصيف الذي يحتله أبو حديد يحاذي زقاق "أبي حبل" في الميدان الفوقاني، وأمام حانوت أو بايكة غير مشغولة، ومغلقة الباب دائماً مما يسمح لصاحبنا بحرية الحركة ونشر بضاعته. هو يتحرك طولاً مسافة عشرة أمتار، ولا تميل الشمس نحوه إلا وقد باع ما لديه وانصرف.

إنه محسود من قبل باعة الأرصفة قبالته الذين تغمرهم الشمس، وتنهرهم أصوات أصحاب الدكاكين وتزحمهم العربات المدفوعة بأيدي الباعة الجوالين.

يتساءل "الدوماني" الذي يبيع تحت أشعة الشمس قبالته:

–من يحمي هذا الأبو حديد؟

يردد ذلك أكثر من مرة وهو يكز على أسنانه يروح ويجيء ويدور حول بضاعته.

يسمعه جاره "الصحناوي" وقد مال يفرز حبات البندورة. الحمراء الغامقة على جهة. المتماسكة في ناحية. نصف الحمراء في ركن. وكل منها له تسعيرته، فيخاطب جاره دون توقف عن عمله.

–دورية البلدية لا تقترب منه. أصحاب الدكاكين لا يضايقونه. كما أنه لا يسدد إشغال رصيف.

–انظر إليه كيف يدور حول بضاعته. مبدياً شماتته. يمسد طرفي شاربه ينفث الدخان. إنه يبيع ما لديه قبل

الظهر، أما نحن فنستمر إلى العصر. نتعرض للتوبيخ وابتزاز شرطة البلدية، وللخسارة.

تساءل وهو يزداد إنهاكاً، وتثاقلاً وارتخاء، كما غطت عينيه غشاوة:

-أيقف قليلاً، ويقرفص سانداً ظهره إلى الحائط، وقد أنزل الكيس والصندوق؟

وأجاب نفسه: -نعم. هنا مكان مناسب. لكنني لن أدخن. عندما أصل البيت سأغتسل ثم أشرب السوس.

قرفص أمام بناء لا يزال دون إكساء. يشعر أن رأسه بلا توازن.

كل يوم يعود إلى بيته مغادراً رصيفه. يسير على نفس الدرب. من أبي حبل إلى البوابة ثم يسير بين المقابر تطل عليه الشواهد تدعوه إلى السلام عليها. بعدها يأخذه شارع حي القاعة آخر أحياء الميدان المزدان بمحال بيع الأنقاض الخشبية، والنجارين وبعض السباكين. نهاية هذا الشارع يبدأ صاحبنا بدخول المخيم. ومن هنا يسير أكثر من نصف كيلو متر عبر عشرات الأزقة والدخلات ليصل إلى حارة "الشوام" التي يسكن أبو حديد أولها.

هذه العيشة يا أبا حديد كأنها ليست عيشة. لقد امتلأت تعباً وجوعاً وملاسنة وكفاحاً وإنهاكاً.

منذ أذان الصبح يمضي إلى سوق الهال. يدق بابه ابن أخيه "كاسم" الذي يعمل على "طرطيرة". هناك يقتنص البضاعة الرخيصة التي يتحاشاها أصحاب الدكاكين في أحياء الأغنياء والميسورين، والتي يقصدها باعة الأرصفة في الأحياء الشعبية، والباعة الجوالون.

-أنا زبونك الدائم يا حاج.

-هذه الأكياس ملأى بالكوسا الجيدة، هي ليست مضروبة ولا مرصوصة.

-إنها غالية. أنا لي سعر خاص يا حاج.

-أنت غال يا أبا حديد.

-الله يديمك فوق رؤوسنا.

-خذ هذه الصناديق من البندورة بـ 40 قرشاً.

-كم عددها؟

-عشرون صندوقاً.

-أعطنيها بثلاثين.

-صلِ على النبي.

-اللهم صل وسلم على سيد الخلق. محمد.

يتدفق باعة المفرق بالمئات على سوق الهال الواقع بين "ساروجا" شمالاً و"المناخلية" شرقاً و"السروجية" و"القلعة" جنوباً وساحة "المرجة" غرباً يحملون بضائعهم بالطنابر أو الطرطيرات أو الهوندات.

يعود أبو حديد ببضاعته إلى رصيفه عن طريق باب "الجابية" فباب "مصلى" وهو في الطرطيرة محشور في زاوية الرزق يأتيه ملك النوم. يطرق بابه فيغفو مع شروق الشمس، ولا يصحو إلا قرب رصيفه عندما ينادي عليه ابن أخيه.

ما ألذ هذه الإغفاءة يا أبا حديد. يتمنى لو يطول الطريق... ولكن هيهات!

يشمر ويبدأ بهمة بإنزال البضاعة. يفتح الأكياس. ويوجه كل نوع في مكان. يضع صناديق البندورة فوق بعضها تاركاً عدداً منها أمام الأعين. وهو كذلك يشعر بوجع الجوع وخواء المعدة. لكن الوقت يداهمه. يحمل الميزان من عند جاره التتّاك.. ويتوارد المشترون رجالاً ونساء. وهكذا يشد تكة شرواله على معدته وينسى جوعه ونعسه يدخن سيجارة بلهفة، ويأخذه العمل وتلبية الطلبات.

استقر أبو حديد في هذا الرصيف بفضل تبني المختار للموضوع، وأخذ موافقة رئيس المخفر الذي يتردد على مضافته. وبعد ذلك لم يعد يهمه كلام الحساد. لقد حصل بذلك على عمل مضمون وأمَّن بذلك قوت عياله.

الخضروات التي يشتريها ليست جيدة. طبعاً ليست من النخب الأول وليست من النخب الثاني إن الناس في هذه الأحياء بالأكثرية المطلقة تعيش على باب الله.

أبو حديد يكوِّر صوته. يجمعه. يمنع توزعه. ثم يطلقه بتؤدة في البداية. ثم قوياً. متماوجاً. منغماً. التفافياً... ويروح يدور حول بضاعته. يمشي على مساحة الرصيف كالديك أمام الخم. كأنه يريد أن يقول: "–أنا هنا.

تقول أم حديد: –الحمد لله يا رجّال. هذا الرصيف نعمة من عند الله. لقد أراحك من العتالة. صرت في عمر لا يسمح بالتعب والعناء. يريد الله أن يستر آخرتك.

يقول له الشيخ سامح مؤذن جامع "مازي":

–لا أراك في الجامع أبداً يا أبا حديد. عيب. أمثالك يجب أن يدخر أمراً صالحاً.

–والله. إن الفقراء، والذين على باب الله، ولا يملكون سوى قوة عملهم لهم الآخرة، ولهم ملكوت الله ولو لم يصلوا. عملهم هو ذخرهم، وسلوكهم هو ما ادّخرت أيديهم.

–هذا لا يكفي.

–عند الله يكفي. إن الله يريد بنا اليسر، ولا يريد لنا العسر.

–أنا أهديك إلى التي هي أحسن.

–وأنا أشكر لك ذلك. إذا وجدت وقتاً سأمضي إلى الجامع. إن الصلاة تنهى عن الفحشاء والمنكر.

–أنا أعرف أنك تعرف. لذا أذكِّرك.

–الشكر الجزيل لك يا شيخ سامح.

وهكذا راح أبو حديد يواظب على الصلاة ما أمكن. صلاة الفرد وصلاة الجماعة.

نهض من أمام البناء بصعوبة. حمل الكيس على ظهره. قابضاً على فمه باليد اليسرى. كما أسند الصندوق على خاصرته وقد ثبته بيده اليمنى.

لم يكن ينقل خطواته بسهولة، وبعد عدة خطوات وقف كأنه لم يعد قادراً على الحركة. بل كأنه ود لو طلب المساعدة من المارة. لكنه وجد في طلب المعونة أمراً أهون منه الموت.

وقف قليلاً. ثم استمر واقفاً كأنه صار بلا كيان، ولم يعد قادراً على نقل قدميه، والتحرك نحو الأمام. آخر عهده بالعتالة مر بهذه الحالة. لكن السبب ذلك الحمل الثقيل الذي هز أركان ظهره وزعزعها.

–كأن سفوداً من الحديد المحمي يخترق لوحَيْ ظهري يا أم حديد.

–إصبر على كاسات الهواء.

–لم يعد لي قدرة على التنفس.

–خذ نفساً.

–لا أستطيع.

–كن شجاعاً.

–لعن الله العتالة. لم أرث عن أبي سواها. مات –رحمه الله– بين أكياس القمح في مستودع الحبوب.

–الحمد لله. على هذه الحال وكل حال.

-الكفر حرام، ولكن الفقر يا رب حرام.

-لا تكفر يا أبا حديد.

-الكفر حرام، ولكن الفقر يا أم حديد كذلك حرام.

-كفى -بالله عليك- يا أبا حديد.

-هناك من ينفق الملايين على القمار وعلى الموبقات، وأنا -كما ترين- أكدح طوال النهار وقسطاً من الليل، والعشاء خبز جاف أو بقلة وخبيز.

-إرادة الله.

-لا. إنها إرادة الإنسان. الله لا يريد الظلم. هو حق وعدل .

أيام عمله بالعتالة كان دوماً يتأفف ويحتج، وازداد ذلك يوم أصيب عموده الفقري وتعرض للبطالة. أما بعد تمكنه من رصيف "أبي حبل" وتعلمه أصول بيع الخضروات والتردد على سوق الهال، ومع هذا العمل الجديد بدأ الأولاد يكبرون، كما استطاع بناء غرفة ثانية في بيته كما اشترى براداً ومسجلة وتلفزيوناً. صار راضياً وقانعاً، ويحمد الله ويبوس يديه وجهاً وقفا.

الشيء الذي كان يقلقه هذه الدوخة التي تعود إليه بين آونة وأخرى وهذا الفتور، والشعور الملح الذي يلاحقه، ويحس من خلاله أنه بحاجة ماسة إلى النوم والراحة والتمدد قال له ابن جاره الطالب في كلية الطب، والذي يقف على أبواب التخرج إثر فحصه لأن الدوخة داهمته.

-أنت يا عم بحاجة إلى تغذية.

-لا افهم.

-يجب أن تتغذى.

-إنني آكل.

-أقصد بالتغذية أكل اللحم والنخاع وسودة المعلاق، وبعض العسل والزبدة.

لديك العلائم والدلائل التي تشير إلى فقر الدم.

-لا أقدر أن آكل سوى أكل البيت.

-يجب أن تذهب وتراجع طبيباً.

-الطبيب في السماء.

يقول له التتّاك أبو عبدو وهو يقدم إليه كأس الشاي:

-لون وجهك يميل إلى الاصفرار.

-إنني أسعل وأتقشع.

-يجب أن تقلع عن التدخين، وتأكل بانتظام أكلاً مغذياً.

-هذا صحيح. لكنني لا أقدر.

-اهتم بصحتك. سعالك ناشف.

-الذي يجيء من عند الله لا اعتراض عليه.

عندما ينقل بضاعته من الطرطيرة، ويصفها على الرصيف. وينصرف ابن أخيه. يجلس قليلاً وقد أسند ظهره إلى

الحائط. يغفو. تهب النسمات من الزقاق عليه. ينشف عرقه. يتلاشى لديه تنميل المفاصل.

منذ يومين غفا مثل هذه الإغفاءة اللذيذة. ماذا رأى في المنام؟ رأى نفسه في جنينته الصغيرة يشوي معلاقاً، ويأكل من قطعه المملحة بنهم. كانت القطعة وهو يلوكها كأنها الفستق. أكل وشبع ومضى إلى عمله، ورأى نفسه ينام في جامع "مازي".

أذَّن المؤذن الظهر. أراد أحدهم إيقاظه فسمع الإمام يقول:

–دعوه. فهذا النوم المثقل بالتعب هو الصلاة الحقيقية.

إن مررت جوار رصيف "أبي حبل" رصيف اليسار المتاخم لفم الزقاق لا شك ترى أبا حديد وذلك بين حزيران 1967 إلى تشرين الثاني عام 1973، ولا يمكن أن تتساه.. إنه نحيل وطويل. انضغط خداه، وانمسحا. وارتخى جلد وجهه وتهدل، ولكنه بدا قوي العصب بعينين غائرتين فيهما بقية من تصميم. غلب عليهما الزوغان، وعدم الاستقرار. لا تنساه لأن "مشية البطة" ديدبانه، وصراخ الديك المذبوح المنطلق والمتماوج حول الرصيف والملتصق بأقفال "البايكات" هو موسيقى حياته، وأصل معيشته.

يناول الزبائن أكياس الورق الفارغة. ثم يأخذها إلى الميزان ملأى. يزنها. يقبض ثمنها، ويجري على دواليب القرفصاء. يذهب التنميل –إنه يختبئ– ووجع المفاصل. ليعودا –فيما بعد– أقوى، وأمضى. ينادي:

–أبو العيال. البندورة.

–ظريفة، ورخيصة، وحمراء، وحامضة.

–تعالوا خذوا "بلاش" بندورة للتبوّلة. للطبخ. للسلطة.

–"هون" أسعار الفقراء والمحتاجين. "شيلو بلا مصاري".

يعلو صوته على أصوات الآخرين، ويختلط بأصوات محركات سيارات الركاب، ويجندل شرابات بعض الطرابيش التي مازالت تنتصب فوق الرؤوس متحدية تطور الألبسة وانحسار الرؤوس. حول رصيفه شبه مظاهرة تمتد من الثامنة إلى العاشرة. حاشدة. متدافعة. متماوجة. هنا يزداد حماس أبي حديد. وتأخذه أجنحة خفية فتطير به وتحلق فوق المآذن وفوق هذا "الميدان الفوقاني".

عندما ينحسر الازدحام. تأتيه أم أسعد قادمة من بيتها الملاصق لمقبرة "الحقلة".

–أهلاً أم أسعد.

–الله يديمك يا أبا حديد.

–ما أخبار أسعد؟

–لم يزل في السعودية. لولاه لأكلنا الجوع أنا وأبو أسعد.

–ولد مرضي. الله يوفقه. ألا تبحثون له عن بنت حلال؟

–مجمع مما يرسله لهذه الغاية.

وهذا أبو حاتم يقبض على أذني "السيك" ويقف قبالة الرصيف.

–أهلاً. أبو حاتم.

–كيف الحال يا أبا حديد؟

–مستورة. إنشاء الله انفرجت.

–البنت بعدها عندنا، ولم تعد إلى بيتها.

-والله يا أبا حاتم- لا تؤاخذني- الحق مع زوجها.

-أنا معك. لكنه يصر على الطلاق. هما متزوجان منذ خمسة عشر عاماً. الطلاق خراب للبيت.

-بيني وبينك. الزوج مجروح. يجب أن تذهب إليه وتعتذر منه. أنت رجل عاقل هل من المعقول أن يذهب أخواها إلى بيته ويضربانه أمامها وأمام الأولاد وبتحريض منها. هل هذا عمل عاقل؟ الصهر مثل الولد. هو من أهل البيت.

-والله لا أعرف. كانوا سابقاً يأخذون برأي كبير القوم. أما الآن فالكبير خرفان الدنيا تغيرت.

-الناس تغيروا.

-كيف حالك مع هذا الرصيف؟

-ساترها ربك. نعمة كبيرة. لولاه كنت بالويل.

يوقظه من إغفاءته ضجيج محرك سيارة عسكرية. ينهض ملسوعاً خوفاً من مداهمة الوقت ليبدأ بفرز البضاعة. يجب تناول رغيف مشروح من التنور المجاور يمسح وجهه ببعض الحمص المطحون من عند جاره الحمصاني، ثم يقطِّع بصلة، ويغسل حبتين من البندورة ويتناول طعام الإفطار.

وعندما تمضي السيارة العسكرية يغرق شارع "السكة" بالصمت، ويلف المحلة ماراً بـ "بحرة الدفاقة" و "حمام الدرب" إلى مصطبة الشيخ "سعد الدين" يتخيل نفسه ذهب إلى الفرن وإلى عند الحمصاني، وأنه أكل.

تصبح الساعة السابعة، وينشغل بفرز الرزق، ونشر البضاعة، ويتنقل منحنياً حيناً ومقرفصاً آونة بين صناديق وأكوام الكوسا والباذنجان والبصل.

يمر المختار.

-أنت حصان يا أبا حديد.

-أهلاً بمختارنا.

-الله يعطيك العافية.

-الله يعافيك.

وعلى هذه الحال يمضي الزمن مع أبي حديد.

يرتفع صوت المؤذن من جامع "مازي" يجيبه صوت مؤذن جامع "الدقاق".

يقف الحلاق بهيج أمام رصيفه:

-مرحباً يا أبا حديد. أراك على وشك الرحيل.

-نفَّقنا والحمد لله. كم الساعة؟

-ألم تسمع أذان الظهر؟

-صحيح. سأذهب للصلاة ثم أمضي إلى البيت.

عندما وقف أبو حديد أمام باب الدار كاد يقع على الأرض. لقد دارت به الدنيا والدور والأزقة والأرصفة، وتملكت عينيه غشاوة. حاول التماسك عندما واجهته ابنته ابنة الخامسة

-أحملت لي ولأخي الحليب؟

-نعم يا زينب.

-أبي أدخل.

-نادي أمك. أحضري كوباً من العرق سوس

-أبي.. أبي.. أمي. يكاد أبي يقع..

دخل بصعوبة. رمى خطواته على التوكل، وانطرح داخل الغرفة على طوله. كان يرى الينابيع تتبجس من أعماق الأرض: نبع الفيجة. نبع الخضرة. نبع بردى. وكان يرى كذلك أطياف مدن. رأى مرة حلب، واجتاز أخرى حماة، وكان يتوق لزيارة الساحل ليكحل عينيه بزرقة البحر والأمواج.

كم هي محرقة الشمس! ريقه ناشف. شفتاه يابستان. يريد ولو جرعة ماء.

رأى نفسه يركض عبر الشوارع بلا خطوات. بل كان يركض مقرفصاً.. ورأى أبنه نبيلاً قادماً. سأله:

-متى جئت من "الجنوب"؟

-الآن وصلت.

-أجئت بإذن؟

-طبعاً.

-أعندكم استنفار؟

-جئت لأراك لمدة أربع وعشرين ساعة.

قالت أم حديد وقد أسندت رأسه إلى صدرها:

-إشرب قليلاً من الليمون.

وأجهشت زينب: -أبي شاركنا شرب الحليب.

لكن أبا حديد كان يلاحق الأرصفة. وكأنه سمع هذا الحوار:

-رصيف أبي حديد لمن سيكون؟

-المختار لن يعطيه لأحد.

-إذن سوف يبقى شاغراً.

-إنه موقع هام. سوف تُفرض عليه ضريبة إشغال رصيف بعد أبي حديد.

-ماذا تعني؟

-الأرصفة الهامة أصبحت غالية.

-تعني لها "فروغ".

الحوار يسد أذنَيْ أبي حديد الذي كان سمعه يتلاشى شيئاً فشيئاً.

الحوار، يتغلغل في زقاق "أبي حبل" ويرتقي أدراج المئذنتين ثم يدخل حانوت الحلاوة الطحينية المقابل للرصيف، والعائد لأبي أحمد راعي البلها. والذي كان يردد بأسى ولوعة:

-عليك رحمة الله يا أبا حديد.

-محسود على رصيفك.

"الورثة كثر...."

لكن أبا حديد لم يعد يسمع شيئاً.

كان المسكين قد مات.

❑❑❑

تقرير الوفاة

قصة: المحسن بن هنية

فتح رحم الأرض... كان قبراً... كان حفرة في التراب... وكنت مأموراً بتشريح الجثة... بتحديد أسباب الموت... مرت أسابيع... ملامح الجثة لم تعد هي... سلسلة من العظام، الكفن اهترأ... الدود يملأ الحفرة... تسلق جوانب القبر... أو يحاول اختراق التراب والانتشار في أديم الأرض.

سقط القناع عن وجهي صدفة... عاصفة من رائحة الموت حسب تقديري غزت جسدي... مادت بي الأرض.. ودارت الجبال... تلاحقت الأشجار هذه تطارد هذه... بعثرت القبور.. مزقت الصور.. نهض الموتى هياكل عظمية تعدو في اتجاهي، تطاردني، لعظامها طرطقات وفي أصواتها همهمات الرعب، سحاب يغشى المكان... الروح تبحث عن مخرج لتغادر جسدي... الوعي انحلّ وتناثر كالريش المنتوف... جمجمتي أفرغت مما علق بها من المعارف أو علوم الطب والتشريح... لعلني أصبحت واقعاً عليه فعل التطبيب ولم تعد عندي قدرة التطبيب بعد أن أهرقت مخزونات جمجمتي واندلق زادي من الوعي.

تقتلع العاصفة أشجار الغابة وتحطم أغصانها وتجرف الأمطار التربة وتحفر في السهول الأخاديد. الأيام وحدها تعيد الأشياء إلى طبيعة قريبة مما كانت عليه.

رممتُ حالي... تقاربت أجزاء الصور وتشكلت الأشياء، عدتُ إلى المكان، فم القبر فاغر.. عظام الجثة اكتست لحماً، استوى منها البنان ورف منها الجفن وركض فيها الدم بعد أن خفق القلب... وامتلأت الرئتان هواءً وارتفع الصدر بالشهيق والزفير استوى الميت حيّاً واستقر في فمه لساناً وفي وجهه شفتين وامتلك قدرة الكلام، خاطبني:

"قرار قتلي أو دفعي إلى الموت كان يوم ولدت، وقرأت حيثياته يوم وعيتُ وأدركتُ. عندها حملت القرار في كفي وسرت أعرض جثتي.

بيعت جثتي في سوق المضاربين وما قبضت الثمن وتقرر إعدامي قبل قتلي آنذاك احتفظتُ بروحي قبل قتلي ووزّعت حياتي بعد موتي وشرحتُ القضية:

"إذا أعيتكم الحيلة وأعوزتكم الوسيلة أن تمسكوا بروحي وتبعثروا صوتي فلم تحصلوا إلاّ على جسدي فافعلوا به ما شئتم فلن تفلحوا في التخلص منه، وحاذروا أن تطمروه في التراب فقد يخرج من الميت الحي ملايين الديدان ثم بلايين الجراثيم ثم أملاح في التراب يحملها الماء إلى مساحات في الضياع فتمتصّها الجذور فأعود زيتاً في حبات الزيتون أو غذاء في حبات البقول أو عشباً يدر في الضرع اللبن أو لحماً في ظهور الأغنام.

قد تدفعكم الحيلة إلى إلقائي في البحر، وذلك لي أظهر فيلتهمني الحوت. وقد يبتلع الحوت حوتاً فأكون بعضاً من نسيجه. وقد يموت الحوت فيأكله سمك وعندها ينتشر في بلايين الأسماك فيعظم شأني أكثر ولكن بعدها أعود لكم في صيدكم وأستوطن أجسادكم ويمر من دمي جزء لأطفالكم ولن تفلحوا حينئذ في التخلص مني.

قد يدفعكم الحمق إلى حرقي وتحويل جثتي هذه إلى رماد تذروه في النهر أو في مهب الرياح وذلك أطيب لي رائحة وأسهل لي سبيلاً فأنتشر أكثر وأكون سماداً لأخصب الأرض وأعود فيها نباتاً أزكى.

لما سكت عن الكلام سألته ما الوصية..؟

"بلغ قاتلي أني مازلت فيه حياً وأن قراره لم يأخذ مني شيئاً.."

* * *

كنت مطالباً بتقديم التقرير الطبي عن أسباب الوفاة، غير أني كتبت تقريراً في أسباب الحياة وأسهبت في شرح التحولات والتغيرات، ولم أمسك بحدود الوفاة أو تحديد البدايات أو مدى النهايات، ولم يكن علمي قادراً على تحرير التقرير. فكتبت سيرة الرجل الذي ترك جثته في سوق المضاربة وفر بروحه بعد أن دون أنفاسه على صفحات الرياح، وكتب على سطح الماء شيئاً من سيرته وأضاف متحدثاً:

"في يوم مشمس خلعت ثياب الطاعة وتعريت كما خلقني خالق رحم أمي وتبولت في سرير الأيام الذي قبلت فيها المجيء... وتنخمت في مؤخرة الذي أدعى التحكم في جسدي وصفعته بلا. ثم: لا: حتى زلزل فتشبثت روحه بجسده وفيه تحصنت وبه اختلطت حتى تبلدت ثم تسلحت بالكبر فأصدر أمراً باتاً يقضي بشنقي وإخراج روحي من جسدي...".

* * *

نحن أصدرنا باسم الأمير الحكم التالي بعد جمع الأدلة القاطعة والحجج الثابتة والتأكد من ضلوع المسمى عبد الحق أبا الوفاء في جريمة شق الطاعة وتحريض الناس على التفريق بين أرواحهم وأجسادهم والاستخفاف بجثثهم. الأمر بشنق المذكور سابقاً شنقاً نافذاً بعد ختم الأمير.

* * *

قيل لي هذا ليس تقريراً وليس حجة لإثبات أسباب الوفاة، بل هذا هذيان لا يصدر عن عاقل. كان البوليس أكد أن عبد الحق أبا الوفاء هرب من زنزانته أو تسلل من شقوقها. والاحتمال الأكثر صدقاً هو تواطؤ السجانين معه أو إصابتهم بلوثة الخروج عن الطاعة واشتراء ضمائرهم بعد أن زرع فيها عامل الرأفة وإنّه الآن ملاحق ومطلوب لدى الدوائر بعد أن ختم الأمير نص الحكم وأقرّ أمر التنفيذ:

* * *

أثبت الزملاء أن الجثة المستخرجة من القبر بعد التأكد من فساد تحليلي، جثة امرأة وثبت فنيّاً أنها سيدة تدعى "عدالة" وأنها كانت امرأة طيبة على خلق عال وعقل راجح وكانت عطوفاً حنوناً وسيدة ولوداً ترضع الأطفال من ثدييها لبناً طبيعياً وأنها كانت محل احترام وعشق وتقدير من أهل الأرض كلّهم.

اتسع السؤال وعمّ الغموض وجنّ جنون المحقق، أيختفي عبد الحق ويفرّ من العدالة وتشرح جثة عدالة ويثبت تقرير الطبيب الشرعي أن وفاتها كانت خنقاً وبفعل فاعل..!؟ لماذا لا يكون الانتحار احتمالاً وأن قتلها كان لإخفاء جريمة التستر على الهارب..!؟

سُئلت عن ضعف فحوى تقريري بعد أن وجهت لي تهمة إخفاء الحقيقة وتضليل العدالة، فكان جوابي:

"إنّ جسد عبد الحق تحلّل في أديم الأرض وتسرّب في الزرع والعشب وإنّ عدالة سرقت الشمس روحها ونثرتها أشعة فوق سطوح القصور وفوق القمم".

عندها ثبت لدى المحقق ضياع عقلي ورأفة بي وضعت في مصحة الأمراض العقلية وشددت الحراسة حولي

مخافة انتشار العدوى.

-تونس- سيدي بوزيد

❑❑❑

سباق الوهم والجنون

قصة: بسّام الطعان

-يا الله ما أجمله.. إنه لي. صاحت زوجة البقال.

-ولماذا لا يكون لي؟ أنا رأيته أولاً. قالت زوجة الفلاح بغضب.

-يا محلوقة الشعر، كيف يكون لك وأنا التي حفظته أولاً؟ ردت عليها زوجة الحائك.

صهيل الاحتجاجات والصيحات رج الفضاء، بدت العيون شرسة، انتفضت الأيدي واستعملت كل قوتها للظفر به، وقبل أن تبدأ مسابقة شد الشعر قالت إحداهنَّ:

-لنذهب إلى (الملا علي) فهو رجل حكيم وعادل.. ليكن حكماً بيننا.

في بيته كان الملا علي يمسحهن بنظراته ويقول في داخله أشياء كثيرة.

قالت زوجة الفلاح:

-كنا في البرية نبحث عن العكوب، وحين لمحت شيئاً لامعاً، قلت لهن -ويا ريتني ما أخبرتهن بذلك- أنظرن إلى هناك، ما هذا الشيء الذي يلمع؟ ثم هرعت إليه فوجدت هذا الخاتم الماس، إنَّه ثمين وهو لي ولن أتركه لأحد أليس كذلك؟

استقبلت زوجة البقال كلامها بسخرية واستهجان:

-نحن الثلاث كنا معاً، شاهدناه معاً، هرعنا إليه معاً، وكل واحدة منا تريد أن يكون لها وحدها، لذلك جئنا إليك لتحكم بيننا يا ملا.

هبت عاصفة مشحونة بالهرج والفوضى، وكادت تحوّل الجدائل إلى كومة من شعر الماعز لولا أن الملا سدَّ أذنيه وعاند عنفوان العاصفة:

-القضية صعبة، ولا أريد أن أظلم إحداكن، لذلك على كل واحدة أن تقوم بعمل غريب حتى يكون الخاتم من نصيبها. أمسك عن الكلام لحظات وهو يلعب بسبحته، ثم أضاف بصوت مرح:

-من تستطيع أن تخدع زوجها، تتغلب عليه، تجعله مسخرة بين الناس، وتقنعه بأنه واهم أو مجنون، سيكون الخاتم من نصيبها، والآن أعطني الخاتم، سيظل عندي، وبعد الامتحان سأقدمه لمن تستطيع تنفيذ ذلك.. اتفقنا؟ هيا إلى بيوتكن ولا أريد أن أرى وجوهكن إلا بعد ثلاثة أيام.

ولأن الخاتم ثمين ولا تحلم به امرأة في البلدة كلها، صممت كل واحدة على أن يكون من نصيبها مهما كلفها ذلك من تضحيات.

في الصباح قالت زوجة الفلاح لزوجها الذي كان يتدثر بجو دافئ ومنعش ويحلم بموسم وفير:

-اذهب وتناول فطورك.. وضعته تحت تلك الشجرة.. أنا سأسقي الزرع ريثما تنتهي من تناول طعامك.

كان الزوج يتناول طعامه بشهية ويستمع إلى طنين فرقة حشرات الأرض كثيرة الألحان، أما هي فكانت تنظر من حولها تارة، وإلى زوجها تارة أخرى، وحين تأكدت من أنه لا يبالي بها، بدأت مهمتها بسرعة، ثم حملت الرفش وكأن شيئاً لم يكن.

عاد الزوج إلى عمله أكثر نشاطاً، فذهبت وجلست تحت الشجرة والخاتم الجميل لا يفارق مخيلتها، بينما نظراتها مثبتة على الزوج المشغول بالسقاية، ولم تمر سوى دقائق حتى ناداها بدهشة وهو لا يصدق ما يرى:

–تعالي يا درة "تعالي.. تعالي" وشوفي هالشوفة.

ولأنها تعرف تماماً ما هي "الشوفة" لم تتحرك من مكانها.

–تعالي وانظري إلى الساقية فهي مليئة بالسمك!

دنت إليه بخطوات رشيقة ناعمة وهي تقول بتعجب:

–سمك؟ الساقية مليئة بالسمك؟! سبحانك يا رب هذه من عجائب الدنيا!

بقي الزوج واقفاً في مكانه يسيطر عليه الذهول، بدت نظراته محايدة، فلا تشاركه راحة أو سروراً، نسي أفكاره عند حافة الحيرة، وفقد بغتة الإحساس بحواسه وكأنه مفصول عن ما حوله بسكين صدئة، بينما راحت الزوجة تلم الأسماك بسرعة وتنثر من حولها الكلام:

–ستأكل غداءً شهياً.. إنها من نصيبنا.. رزقنا.. إياك أن تخبر أحداً بذلك لكي لا يتهمك بما لا تريد.

في الطريق إلى البيت كانت همساتها تسقط في أذنها: "الخاتم لي ولن تأخذه غيري مهما حصل.

ظل الزوج يسبح في سواقي الصمت والحيرة، بدا مثل من يقع في متاهات مظلمة، ذهب بأفكاره بعيداً، ولم يعد له هم سوى معرفة كيفية وصول الأسماك إلى الساقية.

بدت الشمس أكثر نشاطاً، وكان جسمه ينز عرقاً ساخناً، شعر بشيء من التعب، فغسل وجهه، بلل شعره ورقبته وهو يهذي: "لحسن الحظ أن وقت الغداء قد حان... أفضل أن أعود إلى البيت".

أسكت المحرك دون أن يكمل السقاية، واصل سيره بخطا بطيئة وذاكرة تلمع فيها الأسماك، خُيِّل إليه أنه يسمع صوتاً يقول له: "في كل صباح ستجد الساقية مليئة بالأسماك".

هز رأسه وتمتم: "لا بد أنه صادق.. عجائب الدنيا كثيرة والله كريم يرزق من يشاء".

كان يتناول طعامه بنهم، ومع كل لقمة كان يتساءل في داخله عن كيفية وصول الأسماك إلى أرضه، فكانت تهزمه الأجوبة ويرهقه التفسير، أما الزوجة فكانت تجلده بنظراتها الخبيثة وهي تقدم له قطع اللحم الناضجة.

مسح فمه بباطن كفه، ثم تجشأ وطقطق رقبته:

–سأرتاح قليلاً حتى يبرد الجو، ثم أشرب الشاي وأذهب إلى عملي.

توارى داخل الغرفة، فنهضت الزوجة بخفة وراحت تلملم بقايا الطعام، ولم تمض دقائق حتى لم يبق منه أي أثر، ولكن بقايا البطاطا المسلوقة توزعت على الأرض.

–الطعام كان لذيذاً أليس كذلك؟ قال الزوج وهو يشرب الشاي وينفث دخان سيجارته.

–أي طعام؟ ردت وهي تمط شفتيها وتجعد وجهها المجعد.

–ماذا جرى لك يا حرمة؟.. السمك المشوي الذي أكلناه قبل قليل!

ضحكت ملء أشداقها فبانت أسنانها المصفرَّة، وبعد أن هدأت قالت بسخرية:

-سمك؟! من أين لنا بالسمك؟! وهل تسمي البطاطا المسلوقة سمكاً؟

صوّب سهام نظراته إليها وبدا مثل من يسمع كلاماً عجيباً:

-بطاطا؟ يا حرمة يا مهبولة ألمْ نجد سمكاً بين الزرع في الساقية؟

بسملت وحوقلت، ثم اندلعت زوبعة من الولولة تسبقها دموع ملونة بالكذب:

-يا ويلي يا ويلي يا ويلي.. الحقوني يا ناس.. اسمعوني.. زوجي جن زوجي جن.

وفي الخارج نزعت غطاء رأسها وراحت تلوح به وتردد أغنية زوجي جن..

أما زوجها فلحق بها وهو يردد:

-أسكتي يا جنية.. فضحتينا.. سودك الله.

لم تمض دقائق معدودة حتى تجمع من حولها كل من سمع أغنيتها، وقبل أن يسألها أحد عن السبب في صيحاتها التفت إليهم:

-زوجي يقول إنه رأى سمكاً كثيراً في أرضنا بين الزرع، ثم يصر على أنني جئت به إلى البيت، ويصر أكثر على أننا أكلنا سمكاً مشوياً.

تطلع أحدهم إلى الزوج الذي مزقته مدية الحيرة، ويبدو مثل قرية ضربها زلزال عنيف، وحين لاحظ أن الغضب يشع من عينيه المدججتين بالأسلحة الفتاكة خاف أن يتكلم.

قال آخر وهو يبتسم بخبث:

-رأيت الأسماك في الساقية.. بين الزرع؟!

أنزل عن كتفيه حمولة القهر وقال بقلب مهترئ:

-نعم وجاءت بها إلى البيت وأكلناها.. صدقوني يا ناس.. أنا لا أهلوس، وزوجتي هذه أصابها مرض جنون البقر.

لطمت وجهها، ثم جعلت من غطاء رأسها ميكرفوناً وغنت مرة أخرى:

-زوجي جن زوجي جن..

صب عليها ألف لعنة، وبحركة سريعة خطف عقاله النائم فوق رأسه، فصحا العقال وارتجف مذعوراً بين يديه، حاول أن يمسك بذراعيها، لكنها تحركت بخفة قطة مبتعدة عنه وتمترست خلف جارتها.

حين أضحت في مأمن من عقاله الذي انتفض وتحول إلى ثعبان على شكل طريق إسفلتي باتجاهين قالت:

-أرجوكم أدخلوا إلى بيتي، فإذا وجدتم فيه أي أثر للسمك الذي لم يدخل إلى بيتنا منذ ثلاث سنوات، حينها بإمكانكم أن تقولوا عني مجنونة ابنة مجنونة.. طعامنا كان بطاطا مسلوقة وهو يصر على أنه تناول سمكاً!

دخل الرجال والنساء إلى البيت وبدؤوا يفتشون الغرف والصالون والمطبخ وقن الدجاج مثل كلاب بوليسية، فلم يعثروا إلا على بقايا البطاطا وهي متناثرة هنا وهناك.

ظهرت امرأة في سوق البلدة برفقة رجل وهي بكامل زينتها ومباهجها واكسسواراتها على غير عادتها، تعمدت أن تمر مع الرجل من أمام دكان البقال ليراها وهي برفقة رجل غريب، كانت تشرّق وتغرّب، وفي كل مرة تظهر بشكل مختلف، مرة تشبك يدها في يده وتطلق الضحكات الخفيفة، ومرة تضع يدها فوق كتفه وتقول له النكت فيضحك بصوت عال، ومرة كفها ترتاح في كفه وهما يسيران كعاشقين صغيرين.

ما إن وقعت نظرات البقال عليها حتى هب واقفاً كأن عفريتاً قد انبثق أمامه، لقد صعقه المنظر، جمّده، وحوّله

إلى كائن تستعد روحه لأن تهرب منه.

كلما كانت تمر من أمامه، كان يشعر بالاختناق، وهو يتأمل المشهد بكثافة، بغتة استبد به الانفعال، غرق في بحر الوسواس، لكن وقبل أن يشتعل بنار الهلوسة تساءل بصوت كالفحيح: "معقول أن تكون زوجتي؟ وسمع قهقهة من داخله: "يا لعقلك الفارغ، هل رأيت زوجتك مرة وهي بهذه الغرابة..؟ ثم ماذا ستفعل زوجتك مع هذا الرجل الغريب؟

غابت المرأة ومن معها فعاد وجلس على دكة قلبه الطعين، ظل يتأمل المسافات السائرة أمامه بسياراتها وأشخاصها، بعرباتها ودوابها، بالوجوه السمراء والصفراء، بالأتربة المتطايرة في الهواء، التي تسد منافذ التنفس، كل شيء من حوله يتحرك وهو متخشب كالصنم لا يتحرك فيه شيء إلا غمازاته الحزينة.

قبل أن تصبح حواسه كائنات خرساء وعوراء لا تفهم بعضها قال في نفسه: "يجب أن أذهب إلى البيت لأتأكد وأرتاح، فإذا لم تكن زوجتي في البيت فهي التي كانت مع الرجل.. نعم إذا كانت هي يجب أن أطلقها قبل أن تجلب لي الفضائح". ولكن قبل أن يهرول باتجاه البيت دخل إليه الرجل الذي كان برفقة المرأة.

وزع نظراته في الأرجاء كافة وقال وهو لا يلتفت إليه:

–من فضلك.. أريد علبة السمنة هذه.

أراد أن يسأله عن المرأة غير أنه لم يجرؤ على ذلك، وبعد لحظات مريرة قال:

–الصغيرة أم الكبيرة؟

التفت إليه الرجل وتساءل باستغراب:

–وهل تحدثت إليك أنا؟ إنني أتحدث مع هذا الذي يجلس إلى جانبك. وأشار إلى الجهة اليمنى.

ربط الارتباك لسان البقال، بينما أشباح ذاكرته المفجوعة تبعث رائحة عفنة، تلفت من حوله فلم ير من يجلس إلى جانبه، لحظتئذ تشبث بتلابيب صبر وهمس لذاته: "ماذا جرى لي اليوم؟ هل جننت أم أن هذا الرجل مجنون؟

أما الرجل فظل يسأل الرجل الآخر:

–هذه العلبة كم سعرها؟

بغتة تفجر صبره وتناثرت شظاياه في كل مكان، اقترب منه والدمار والخراب يتحاوران في مخيلته، أمسك بكتفه وراح يهزه هزاً:

–أنظر من حولك يا هذا، هل أنت معتوه؟ وهل ترى غيري في الدكان؟

تطلع الرجل من حوله، وفجأة انكسرت تعابير وجهه، عصر رأسه بكلتا يديه وقال بهدوء:

–رأسي يكاد ينفجر، يبدو أنني بت أرى أشياء كثيرة في وقت واحد.

ثم جلس على كرسي صغير في وسط الدكان وأضاف:

–لا تؤاخذني يا أخي، فأنا بالأمس تعشيت (فجيّل)[1] ويبدو بسببه صرت أرى الشخص شخصين، لقد حذرتني

[1] نبات بري يشبه أوراق الفجل، يؤكل بعد طبخه.

زوجتي وقالت لي بعد أن أحضرته مع الخبيزة من البرية، لا تأكل الفجيّل، فإن من يتناوله يرى في اليوم التالي الشيء اثنين، لكني لم أستمع إليها وصممت أن تطبخ لي الفجيّل.

ثم خرج بسرعة ولم يدع له مجالاً للكلام.

حين صار البقال وحيداً، انسكب في أعماقه شعاع فرح وهو يضيء كنيزك يخترقها وينيرها، أَقْنع نفسه بأنه كان قابعاً في قوقعة وهمية، أشعل سيجارة، سحب نفساً اشتاق له، فتح لنفسه (كازوزة) شربها على مهل وراح ينثر الكلام وكأنه يردد أغنية غير منسجمة الكلمات: "ها ها.. لذلك رأيت الرجل وكأنه يسير برفقة زوجتي.. الحمد لله لأنني لم أذهب إلى البيت، فلو ذهبت ولم أجدها لكنت طلقتها فوراً وهي بريئة بالتأكيد.. أنا أيضاً تناولت في العشاء (الفجيّل).. لعنة الله عليك يا فجيّل. إنك تدوّخ الإنسان، ولكن لماذا لم تخبرني زوجتي ما يفعله بالإنسان؟

لا لا.. كانت زوجتي، أنا متأكد من ذلك.. لا لم تكن هي". قبل أن يتمكن منه الوسواس الخناس أرسل بصره إلى الشارع وكأنه يريد أن يرى شيئاً مهماً، لكنه لم ير ما هو غريب، حينئذ ثبت نظراته على دكان جاره المقابل له، حدَّقَ فيه ملياً، فرآه لوحده خلف طاولته ويكتب في دفتره.

لم يعد يدري ماذا يفعل، مرت عليه دقائق منفعلات، لكنه كبح جماحها، خبّأ الغصص المريرة وذهب إلى جاره اللحام، سأله عن الفجيّل ومضاعفاته، وبعد لحظات رجع إلى دكانه بجسد يطوقه الخجل، أما روحه فظلت ثكلى بدمع القهر مشغولة.

طلبت زوجة الحائك منه بعض النقود لتذهب برفقة جارتها إلى المدينة لشراء حاجيات لها، وحين عادت صار الزوج خرقة بالية، ينام لساعات طويلة، وحين يصحو يشعر بسعادة غامرة، لكن سعادته لم تكن تدوم أكثر من دقائق، فسرعان ما يسقط في دوَّامة التوهان وينام من جديد.

عندما أتمت مهمتها على أكمل وجه، جلست إلى جانب زوجها الغارق في بحر النوم، وحين صحا تثاءب مرات كثيرة، ثم أغمض عينيه الصغيرتين الناعستين للحظات، ثم جلس مع كسله وأسند رأسه إلى الحائط، ثم تطلع إليها وهو يتمطمط:

–ياه.. أشعر بدوخة وجسمي كله متعب.

–كفاك نوماً فأنت منذ البارحة نائم مثل التنابل.

بعد أن شرب شايه خاطبها قائلاً:

–سأذهب غداً إلى المدينة لشراء خيوط جديدة، فالتجارة رابحة هذه الأيام..

لقد بعت كل البسط التي كانت عندي.

زجرته بنظرة قاسية وتساءلت باستغراب:

–هل ما زلت نائماً وتحلم أم أنك خرّفت؟ متى بعت البسط؟ ألا تراها مكدسة فوق بعضها لا يسأل عنها أحد وكأنها برادع حمير؟

تطلع إليها برهة، ثم إلى البسط المكدسة، فرك رأسه قليلاً وتثاءب، ثم تمدد وهو يقول ببطء:

–يبدو أنني كنت أحلم، يا الله كم كنت سعيداً وأنا أبيع البسط للنسوة وخاصة أنهن لم يجادلن في السعر أبداً.. لعنة الله على هذه المهنة التي لا تجلب إلا وجع الرأس، ياه أشعر..

وسرعان ما أغمض عينيه واستلم لسلطان النوم.

شرحت كل واحدة للملأ عليَّ كيف وماذا فعلت بزوجها، وبعد أن فكر طويلاً قال وهو يبتسم: زوجتي هي التي

تستحق الخاتم.

□□□

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

مدينة الباميـاء

قصص...د.يوسف حطيني

مكان أخضر

قصة: نزار عبد الستار

جلسا على مصطبتهما البيضاء المحاذية للسياج تحيطهما أكياس الإسمنت وتلال الرمل والحصى. كانت هذه الجهة من الحديقة المطلة على شارع السينما تبدو مع الكشك الخشبي وقوالب البلوك وأحواض خلاطات الإسمنت اليدوية الموشومة بشعار البلدية معزولة عن المساحات الخضر المحددة بشجيرات الآس المشذب، ولكنهما مع الأغاني الهندية المنبعثة من لوحة إعلانات الفيلم كانا أكثر شجاعة ويتمتعان بشيء من البهجة.

قال الرجل الهزيل وهو يمسح عدسة نظارته ببطانة رباط عنقه العريض:

-عليك أن تعتاد المكوث في البيت.. قالها ثم ضحك.. كنت مثيراً للسخرية. أردت أن أستجمع قوتي وأضربه بثاقبة الأوراق.

انشغلت المرأة بإزالة الأتربة عن تنورتها. وضعت ساقاً على ساق بحركة رشيقة، استقام ظهرها. قالت:

-سنتخلص من الأتربة.. إنه أمر لا يحتمل في الصيف، لكن الشتاء يخيفني أكثر. إنهم يفعلون هذا من أجلنا.. كل الفصول لا ترحم.. نعم، عليك أن تعتاد المكوث في البيت.

رفع الرجل الهزيل نظارته إلى الشمس. اكتشف بصمة ندية، قال وهو يغمض عينه اليمنى:

-أدواتنا المكتبية كبيرة الحجم وثقيلة لذلك نحن أفضل صحة من الموظفين الجدد ولا نموت قبل أن نصل إلى التقاعد. أخذت البلدية نصف عمري. أعرف كل حجر في ذلك البناء العتيق. كنت كالغريب وعبد الحميد جعل من نصف عمري لحظة.

-أتريد أن ترجع البلدية عن قرارها إكراماً لك؟

قالت المرأة هذا وهي تعيد خصلة بيضاء إلى خلف أذنها. كان الرجل الهزيل يفكر بطريقة يزيل عن إطار نظارته دهن بشرته عندما رد بصوت كسره الحزن:

-هو الفراغ.. قلت لنفسي إذهب وأسأل عن زملائك. عندما نتوقف عن ممارسة عاداتنا نشعر بوحشية الزمن. خجلت من طرح السؤال ولكنني أخطأت رغم حذري الشديد. سألته عن الحديقة.

قال: ستغلق مؤقتاً. في الماضي كان الواحد منا يفرح بأهميته لأننا بحكم وظيفتنا نعلم ما يجهله العامة.. عليّ أن أغسلها بالماء والصابون.

قالت المرأة وهي تدنو إلى شجرة صنوبر عالية، متيبسة:

-هذه الأشياء لم تعد لها قيمة.. علينا أن نصبر على ما تبقى، لكنك عنيد وهذا يحزنني. قال بخيبة:

-كنت كالغريب.. في هذه الأيام الوظائف الحكومية للنساء فقط. قلت لعبد الحميد إن هذه الحديقة هي كل ما تبقى لي، وقلت له أيضاً إنك لابد في يوم ما ستصادف هذا الإحساس ولكنني تذكرت أن له خمسة أبناء.

سارعت المرأة إلى الكلام:

-إنها أفضل طريقة لمكافحة العنوسة.. وقال لك أيضاً عليك أن تعتاد المكوث في البيت.

نظر إليها:

-كنت أظن أن الرجال عندما يصلون إلى الستين تتعمق صلتهم ببعضهم ويشعرون أنهم ينتمون إلى عالم واحد وقضية مشتركة ولكن عبد الحميد لا يفهم هذا.. لديه خمسة أبناء وفي بيته حديقة واسعة.

استعملت المرأة سبابتها لطرد إبرة صنوبر يابسة وقعت في حضنها. تابع الرجل:

-أخبرني أن الأمر لن يحتاج إلى الكثير من الوقت وقال بأنني سأمشي على أرض إسمنتية، هذا إضافة إلى التحويرات الجميلة الأخرى.

تساءلت:

-وصدقته.. متى سينجز العمل؟

-قال بعد شهر، لكن الحديقة ستغلق في مساء اليوم.

-هل وجه عبد الحميد يشبه وجه البومة.

-كيف عرفت؟

-لقد رأيته قبل قليل ينظر إلينا من كشك شرطي المرور الذي هناك.

قال الرجل بصوت خافت:

-إنه كشك مراقب العمل وهو لا يتسع لكرش عبد الحميد.

ساد الصمت. مرَّ من أمامهما عامل الحديقة يدفع عربة بعجلة واحدة. راقبا العامل بعيون مفتوحة وهو يضع كيساً من الإسمنت في العربة ويعود متمايلاً. عاد الرجل ليتساءل:

-ماذا سأفعل بعد أن تغلق الحديقة؟

-قلت لك يا رجل لا تذهب إلى باريس.

نظر إليها:

-هم الذين أرسلوني إلى هناك.. كان علينا أن نخطط لإنشاء الحدائق الكبيرة ونحصل على الخبرة.

-لقد وقعت في غرام الروائح.

-حازم فعلها ومات بسرعة، وعبد الهادي باع دكانه وجلس في البيت مثل الأرملة.

أحست المرأة بنظرات العامل تراقبهما عن بعد. تساءلت:

-وحسين؟

رد بانزعاج:

-الأغنياء فقراء في الوقت.

عاد العامل يدفع عربته محدثاً صريراً حاداً. توقف أمامهما. قال بهدوء:

-هذا المكان لا يصلح للجلوس، الأفضل أن تنتقلا إلى مصطبة أخرى.

قال الرجل الهزيل:

-الهنود لا يجيدون غير صناعة التوابل.

نهضا بتثاقل وانتقلا إلى أقرب مصطبة على الجانب المقابل. أعادت المرأة ترتيب ثيابها بينما أخذ الرجل يمسح نظارته ببطانة الرباط وقد تغضنت ملامحه بالغضب.

قالت المرأة:

-عليك أن تأخذ الراديو إلى شمعون.

-هذه فكرتي أتذكرين؟

-أكره الأخبار.. إنها نشرة الموت.

-أنا أعشق هذه الحديقة.

-لم تكن هكذا قبل ذهابك إلى باريس.. سيمر الشهر بسرعة لا تقلق.

نظر إليها:

-لابد أنهم يخططون لبيع هذه الأرض.

-هل قال لك عبد الحميد هذا؟

-لم يقل ولكنني أعرف كيف يفكرون.

عاد العامل ليقف أمامهما. بدا عليه الانفعال. قال:

-الأتربة تضر بصحتكما ونحن نريد أن نعمل.

تركهما وذهب يدفع عربته باتجاه أكياس الإسمنت. قال الرجل الهزيل:

-هذه هي الحديقة الوحيدة في المدينة وعبد الحميد يريد أن يغلقها.

-الحدائق ضرورية جداً.

هز الرجل رأسه موافقاً:

-ولكن عبد الحميد يريد أن يبيعها.

-بالأمس أخذ منك الكرسي واليوم يريد أن يسلبك الحديقة.

-سأذهب في نهار السبت إلى البلدية وأضرب عبد الحميد بثاقبة الأوراق.

-إنه يغار منك لأنك سافرت إلى باريس ورأيت الحدائق الجميلة.

قال الرجل وهو يضغط بإصبعه على العدسة.

-لقد أرسل هذه الآلات بسرعة كأنه يريد أن ينتقم.

-لا ترفع صوتك.. إنه يجلس هناك في كشك شرطي المرور.

أحدث العامل ضجة كبيرة بتوقفه أمامهما. ترك عربته وتقدم نحوهما. قال بصوت خشن:

-لماذا لا تذهبان إلى البيت؟

شدهما الخوف. وضع الرجل الهزيل النظارة على عينيه وقال للعامل:

-كنت أقول إن الحديقة بحاجة إلى تنظيم وتطوير وجهود الأستاذ عبد الحميد في هذا واضحة وتستحق الشكر والتقدير.

نهضا بتثاقل واتجها نحو باب الخروج تودعهما ابتسامة العامل.

❑❑❑

نافذة الضوء

قصة: لينا نعمه

ينتظرها خلف النافذة وكأنه لم يزل هناك منذ آخر لقاء. تأتي مهرولة، ثم تبطئ قليلاً عندما تقترب. تقطع المسافة مرَّةً كل أسبوع، تستقل الحافلة مهيئةً نفسها لاستقبال –يوم من حياتي– هكذا تسميه.

تشرب الضوء في هذا اليوم وتستمتع حتى بالضجيج. تعودت أن تنظر جيداً إلى الأشياء والوجوه بينما تعطي أذنيها للآخرين، تنصت إلى أحاديثهم بفضول ثم تعود للحظات إلى البيت.

–الأفيال تعزف الموسيقى... القراءة السابعة للخبر.

–انفصال الممثلة فلانة عن زوجها... القراءة –ربما– العاشرة فالخبر قصير وقريب من حافة النافذة.

–فتح باب الادخار من أجل السكن... رقم القرار...

بقي خبر أسفل الجريدة تتظاهر بنسيانه... الباندا في حدائـ... اختفت الكلمات واصفرّ الورق تماماً في هذه المساحة ببقع زيت القلي وبخار الطبخ. انتبهت إلى أن اللبن الذي تحركه على النار قد غلى بينما هي تقرأ الجريدة الواقية للنافذة.

–لن أنسى تغييرها عندما أعود، لا أظنها ستمتص المزيد.

ينزل أحد الركاب فيندفع هواء بارد يذكرها بالمغادرة.

–2–

يجلسان في الغرفة الكبيرة، يدخل الضوء من نافذة واسعة متخللاً أوراق شجرة النارنج المرتفعة من حديقة الطابق الأرضي. تقطع أحاديثهما في الصيف ضوضاء الشارع فيبديان انزعاجهما بتقطيبات قصيرة، وعندما يعلو أكثر زمور بائع المازوت أو طَرْق الحديد المُنَغَّم الذي يثيره بائع الغاز، عندها يصمتان وينشغلان بتحضير القهوة ريثما يجتاز البائع الشارع وينعطف في آخره ليتابعا حديثهما.

يقرآن مقاطع أعجبتهما في كتاب بينما يقوم هو بتبديل نظارتيه عدة مرات للقريب والبعيد. حركاته هادئة، بطيئة، متأنية. بالرغم من أن ظهره لن ينحني وكتفيه لم يتهدلا كثيراً.

–3–

عرفت رحلتها إليه البرد والحر. كانت مع الأيام تكتشف أنها باتت تنسى فتحاول الانتباه أكثر إلى الإيماءات التي يقوم بها كل فصل ليعلن عن حضوره مقترباً على مسار السنة الإهليلجي.

تدرجات الأصفر في الخريف، بينما ينتشر اللون الأخضر المورد في الربيع مع تفتح أزهار الخوخ والجانرك والكرز. تقرر أن الحر الذي أصبح مزمناً في أشهر الصيف لا يمكن أن يُنسى، وأن الشتاءات الشحيحة لا تزال رائعة.

–للفصول إجراءاتها، كما للمواسم بصماتها.

في كل زيارة كانت المدينة تنطرح أمامها بتفاصيل جديدة مهمة –على الأقل بالنسبة لي– تقتنع. فبعد غياب تزداد عناقيد الثوم المعلقة في الشرفات، وبعد غياب آخر تلاحظ السجاجيد والأغطية الصوفية المغسولة والمدلاة من الدرابزينات تنتظر الرفع في السقائف، أو تتزين الحبال في فترة أخرى بصداري المدارس وبذلات الفتوة زيتية اللون بدلاً من مناشف السباحة.

البائع الذي يقف على زاوية مبنى البريد، يُبدِّل البضاعة فوق عربته حسب المواسم، شراب التمر هندي قبل وبعد رمضان، شراب التوت، الفول النابت، مكسرات، موز، ليمون، زبيب. تتغير حمولة العربات المسطحة من أكياس البصل أو سحّارات القرنبيط أو السبانخ أو الحصرم.

تحب تلك التفاصيل. تعتبرها كموجز عمّا جرى ويجري. ولكنها لا تستطيع أن تنسى أنه تكرار الفصول ينْسُلُ الزمنَ في غفلةَ منّا حاملاً معه أجسادنا إلى النهاية بهدوء بينما نراقب الغيمات الغربية.

–4–

بعد عودتها إلى بيتها –في كل مرّة– تُخرج صورة قديمة لمجموعة من الطلاب الجامعيين يقفون منذ عشرات السنين على تلةٍ خضراء في هيئة استعداد للتصوير. كانا متباعدَين ولكنهما في برهة التقاط الصورة الْتَفَتا معاً باتجاه بعضهما. يظهران في الصورة وكأنهما يُتِمّان حركة مضحكة، ولكنها على يقين من أنهما كانا ينظران كل منهما نحو الآخر. –تتذكر كيف كانت عيونهما تلتقي بسرعة فقد أحسا ببعضهما مبكراً ولكن القدر منعهما بأساليب مدروسة من الاقتراب حتى البوح، ثم توج تدخلاته بفراق صريح، ربما لأنه نذرهما لآخَرَين.

عادا ليلتقيا بعد دهر كصديقين. طُوِيَت حكايات وانتهت أعمار، وكان يمكن لِما لم يبدأ أن يبدأ، ولكن (هي) لم تقبل بالخطوة التالية للصداقة لأن السنوات علمتها أن منح ثقتها لرجل ووضع حياتها رهن إشاراته هو أسخف ما تقوم به امرأة عاقلة. و(هو) لم يخطُ تلك الخطوةُ – ليس لأنه لا يحبها– ولكن لأن عادة الوحدة تمكنت منه.

–5–

عندما تغادره تكون في لهفة لتقرأ كتاباً معيناً. عندما تغادره تكون مفعمة بنشوة روحية تملؤها بالرضا فتهادنها الحياة لأيام قليلة تنسى فيها ما تتذكره دائماً من أسى الماضي، ولكن ما يلبث أن يتسرب إليها ذلك الإحساس الكريه بعبثية الأشياء، فيأخذ حماسها بالفتور قليلاً. عندما تغادره كانت تتقافز في خطواتها كصبية، وتقطف كل الياسمينات على الطريق، وتنتبه إلى زهور شجر الأكاليبتوس في الربيع، أشياء هكذا –تتخيل كفها مكورةً وهي تصفها له في الزيارة القادمة– مكورة لها شكل باقة جميلة.

تستعيد في البيت أحاديثهما لتؤكد لنفسها أن ذاكرتها لا تزال جيدة، ولكن أفكارها لا تلبث أن تتبدد بضجيج حفيدها وضحكاته لساعات، لتعود قبل النوم إلى استدعائها مع تفاصيل أخرى من الماضي.

تفكر –تَقَدّم بهما العمر، ومالت صداقتهما إلى الهدوء متجاوزةً بهما إحراجات سوء الفهم، والطروحات المبكرة الفجة.

كانا يمضيان الوقت في الكلام. تروي له أحداث أسبوع فائت– كلمات قليلة تبادلتها في الهاتف مع ابنتها، ثم لا شيء سوى أعمال البيت، والقراءة، وانتظار مجيء ابنها في إجازات متباعدة، أو استقبال ابنتها الأخرى وحفيدها الصغير.

كان يهز رأسه ويبتسم عندما تحكي له عن البراعة المكتسبة وغير المعني بها للنساء تتذكر:

–كنت أحرك الطبخ على النار بيد وألملم الأواني النظيفة باليد الثانية... تعودت أن أسلسل الأعمال وإلا اختلطت

الأمور فريثما يُنقع الرز ينضج الطعام الآخر وأنهي غسل الأطباق. أبلل الشبك المعدني لنافذة المطبخ، ثم أمسح الأرض، وعندما أعود إليه يصبح تنظيفه أسهل. أما التعقيم اليومي للحمام فهو مهارة مذلّة؛ كانت تفكر بعد إنجازها بأنها ستفقد قوتها يوماً، فهل سيُنجزون هذا العمل لها بطيب خاطر كما فعلتْ.

تبتسم بسخرية وهي تخبره استنتاجاتها: –في الحياة مظالم كثيرة مقنعة بالواجب. فهم يهتمون لأمر تنظيف المرحاض، أو إخراج أحشاء دجاجة نيئة وتقطيعها، بينما يأنفون من فعل الشيء ذاته.

–تعوّد الآخرون على خدماتي، واستغرقوا فيها حتى إنهم لا يفكرون لحظة كم كبرت.

-6-

تكابد في مواسم الكآبة فكرة الموت. تلحّ عليها حتى تكاد تزهق أنفاسها، ثم تطردها بعد أيام من رأسها ببصقة وشتيمة والتفاتةٍ إلى ناحية أخرى. تقرر بنزاهة أن الغد لم يعد يحتمل أية مشاريع كبيرة، ولا يتسع لشيء من أحلام. زمان. الغد القريب ينتظرها هناك في نهاية ممر شاحب الإضاءة حيث نافذة تطل على غموض، على خواء يُعَنونِهُ الموت بخط أصفر مخضر.

أما في مواسم الزهد فتشعر برغبة مُلِحّة في الموت كتجربة أخيرة تختتم بها أفراحاً قليلة وأحزاناً كانت أوفر من أمطار السنوات الأخيرة، ومَلَلاً أكثر فيصبح الموت احتمالاً لعالم أفضل. في تلك الأوقات تتخيل نفسها تطير قريبة من الغيوم، بثوب أبيض وأم كلثوم تغني:

الرضا والنور   والصبايا الحور

تأخذها رجفة فتبكي، وتهرول إلى سجادة الصلاة التي فارقتها منذ دقائق.

-7-

تقعد في عتمة المساء منهكةً من النهار، منتظرةً أن يرن جرس الباب، أو الهاتف ويتذكرها أحد الأبناء. تتخيله في بيته؛ عجوزاً وحيداً يجلس على كرسيه المشدود من القش، متدثراً بغطاء السرير الصوفي مقابل مدفأة الحطب المعدنية العتيقة، يقرأ وينعس، أو يبحث في الرفوف عن كتاب تذّكَرَه.

بصعوبة تلغي فنجان القهوة من الصورة، فهو لم يعد يشربها إلا معها –مرة واحدة في الأسبوع.

تُدهشها حركته عندما يلتقيان. كان يُحَضّر أحياناً فطوراً جميلاً ملوناً يشبه لوحة. تضحك كلما تذكرت كيف يرفض بعنادِ طفل أن تقوم بأي عمل. كل يُسرع نحوها بخطواته البطيئة، ويدفعها بلطف إلى الكرسي:

–إجلسي. سأقوم بكل شيء.

تتعثر ضربات قلبها وهي تعاني رغبةً قوية في البكاء، ويغلبها شعور عذب بالامتنان، فذاكرتها تعجز عن استدعاء تصرف مشابه من شخص آخر.

-8-

تغفو فوق كتاب تقرؤه، وعندما تصحو بعد دقائق تُفاجأ بالفكرة التي سبقت إغفاءتها تقفز إلى ذهنها بسرعة وتستمر دون انقطاع.

–لم يبق للأيام سوى إخراج الماضي من رفوف الذاكرة، واستعادة صورٍ أصبح بعضها باهتاً. حتى الندم بات مملاً لا معنى له. تتراءى لها مشاهد لأمكنة وأشخاص بوضوح كبير مخيف، وفي أحيان كثيرة تختلط الذكرى بالحلم فيصعب عليها التأكد.

عندما تصحو من غفوتها الثانية على صوت الباب يغلقه ابنها، تدرك أنها تقترب أكثر من نافذة الممر الشاحب.

تجرجر جسدها إلى السرير وفي ذهنها صبية تغني وترقص مبتعدة عن النافذة إلى درب آخر ينفتح على مدن صاخبة، وبيوت جميلة تمنت أن تسكن أحدها، وموسيقى غيتار تسمعها من مكان ما أمام بحر واسع. تتلألأ في أفقه أضواء سفينة مسافرة. تشم رائحة عشب مندى وطحالب ومطر شتائي، وثلج يفاجئ الناس في الصباح. تطير بها أرجوحة، ويحضن

عشبٌ ربيعي جسدَها فوقه... وبعد قليل... آه... سيحضنها تحته بين الجذور والتراب. تتساءل:

–ترى هل ستسمع هناك هدير السيارات وحفارات الإسفلت، أم ستنصت بوضوح أكبر إلى هسيس النار وهي تصعد شقوق الأرض.

تُنهي أفكارها الكئيبة هنا... فقد ملّت السبات والتشاؤم، وتلك الرغبة الغبية بالتدحرج السريع نحو نافذة الموت وكأنها تنهي أمراً بسيطاً. تبدد أفكارها بيدها. وتنهض مصممة قليلاً على الحياة. تسجل خواطرها على ورقات بيضاء، تغلق الكتاب، ثم تهيئ تلقيمة –بُن– وحفنة من السكاكر، وتلملمها مع خواطرها في حقيبتها. مقررةً بإرادة كاملة أن تذهب إليه في الغد قبل موعد لقائهما الأسبوعي، وهي على يقين بأنه سيكون هناك، خلف النافذة، في انتظارها.

❒❒❒

صــدر

عن منشورات اتحاد الكتّاب العرب

رسائل الليل

قصص...مد

مد عطا الله

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

الكتاب التذكاري

للدكتور نعيم اليافي

إذا كان للسلطة هيبةٌ تدعونا إلى احترامها، أو إلى الامتثال لأوامرها، بحيث نحسب لها حتى في غيابها المباشر، ألف حساب؛ فإنَّ للثقافة جلالاً يدعونا إلى تبجيلها، وإلى الإصغاء لحامليها بحيث تُفتح لهم أبوابُ الذاكرة لنتّعظَ ونعتبَر ونتعلّم.

فما بالُك إذا كان المثقَّفُ يملأ الدنيا ويشغل الناسَ من حوله؟

ومابالُك إذا كان المثقَّف هو الأستاذ الكريم نعيم اليافي؟ كيف نواجه ارتباكاتنِا في حضوره؟

وكيف نجلس في حضرته المعطاءة وهو الذي قدَّم لهذا الوطن الشيء الكثير، وأرهق جسمه وفكره في سبيل نصرته، ولم ينتظر منه ردَّ الجميل. بل لقد قاسى من أبنائه، فدفعته صفات العالم ليزداد حباً به. وتعلَّقاً بمحبّيه. وهذا ليس غريباً على الدكتور نعيم اليافي وهو مثال الباحث الرزين، إذ لم يكن اختلافه الفكري مع الآخرين يحول دون إصراره على الموضوعية في الحديث عنهم، بل لقد كان الاختلاف عاملاً رئيساً لديه للإصرار على إنصافهم والانبراء للدفاع عن حقّهم الطبيعي بالاختلاف، والاختلاف مع الآخرين أمر لابد منه لدى الذين يعملون.

وبخاصة إذا علمنا أن الأستاذ الدكتور نعيم، ***باحث لا يكفّ عن طرح المسائل الإشكالية في الفكر العربي المعاصر،*** *والتي ترتبط، بشكل مباشر أو غير مباشر، بالأحداث الجارية على الساحة العربية، وبالمسائل الفكريّة الحامية، في أوساط المثقّفين. وهو يتعرض لمسائلَ إشكالية بأسلوب إشكالي، ويثير الفكر ويدعو إلى الحوار. بعضنا يتّفق معه في الرأي، وبعضُنا يخالفهُ فيه ولكنَّنا . جميعاً . لا نملك إلاَّ أن نحترم دأبَهَ وذكاءه وطلاقَةَ فكرهِ ولسانه، ولابد أن نشتركَ معه في منطلقاته العامَّة التي تنادي بالحرية وبالديمقراطية وبالتعددية وبالعقلانية.*

بهذه المقدمة بدأت مساهمتي في الكتاب التذكاري للدكتور نعيم اليافي الذي ضم مقالات ودراسات لواحد وعشرين دارساً وأديباً تناولوا جوانب مختلفة من حياة اليافي وأدبه.

قدم الكتاب الدكتور عبد الكريم الأشتر مبيناً سعادته في تقديمه نظراً للعلاقة التي تربطه بالدكتور اليافي الذي امتلك القدرة على فهم الظاهرة الأدبية من خلال الربط بينها وبين حركة الفكر في سياقاتها العامة: الاجتماعية والثقافية والسياسية.

وقال عن د.اليافي خلال دراساته الأدبية "استعان بالفلسفة وبحقائق علم النفس وعلم الجمال، في تعميق هذا الفهم. فوضع هذه الظاهرة ضمن شروطها المؤثرة في درس نشأتها وتحولها".

ثم وضَّحَ د.الأشتر الأسباب التي نقلت د.اليافي من عباءة الأديب والناقد إلى عباءة المفكر والمصلح. حيث انشغل بقضايا التراث والحداثة والمرأة والمجتمع والتخلف والدين والسلطة، وعالج تلك المسائل بكثير من الجرأة والموضوعية.

كلمات التكريم

بعد مقدمة الكتاب جاء القسم الأول الذي ضم حفل التكريم متضمناً كلمة رئيس اتحاد الكتاب العرب ***الدكتور علي عقلة***

عرسان، الذي أكَّد حرص اليافي على المصلحة العامة ومكارم الأخلاق وقيم المعرفة، وتوجَّه إليه بالقول:

"لقد أكدت أهمية الحرية في الحياة والإبداع، وتوخيت الموضوعية في إبداء الآراء وإصدار الأحكام، ودققت في المصطلح النقدي والمدارس والمذاهب فكان لك رأي ورؤية، وناصرت الديمقراطية واحترام الحقوق والحريات، وناصرت المرأة وأنصفتها وقلت بتلازم العروبة والإسلام في الرؤية النضالية والحضارية، في وقت تعصَّب فيه كل من تعصَّب لكل من العروبة والإسلام أو ضدهما معاً، وكان لك اختيارك، ولكل اختيار ثمن".

بعد ذلك جاءت كلمة **الأستاذ عبدو محمد** رئيس فرع الاتحاد بحلب الذي تحدث باسم فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب، فبيّن مآثر د.اليافي وتحدث عن وفائه وتفانيه في خدمة أبناء جيل كامل في الجامعة.

أما **الأستاذ محمد قجة** رئيس جمعية العاديات فقد توقف عند بعض الجوانب الإنسانية والأكاديمية لدى د.اليافي ملخصاً تلك الجوانب فيما سمَّاه الجدليات في شخصية نعيم اليافي، فتحدث عن ثنائيات: الأنا والآخر، الثبات والمرونة، الأصالة والمعاصرة، الرزانة والحيوية.

مشاركة **الدكتور وليد مشوّح**، رئيس تحرير مجلة الموقف الأدبي، جاءت تحت عنوان: "الدكتور نعيم اليافي بين الاغتراب الذاتي والقلق المعرفي"، قدَّم فيها دراسة شاملة عن حياة اليافي وبعض أعماله، ورأى أن د.اليافي أعطى عمله الأدبي بعداً شعورياً . انفعالياً؛ أي أفرط في الحساسية الشعورية إذ تبدَّت في ذهنه قمة جمالية. لقد نظم اليافي برنامج العمل، إذ طمح إلى تخليصنا من المعوقات التي تعوق حركتنا باتجاه الهدف الذي نحسَّه ولا نعرفه، وقال:"مازال نعيم اليافي بعيداً في أفكاره، غريباً في إرادته عن مجتمعه الذي ينتظم ضمن أسرة ما يُسمى بالعالم (الثالث، النامي، المتخلّف)، سمّه ما شئت، وهنا يكمن اغترابه الذاتي، ويتأتى قلقه المعرفي".

ورأى أن الأستاذ الدكتور نعيم اليافي، شخصية متفردة، ومفكر متميز، يشعر بالعجز عن التجاوب مع الأوضاع العامة السائدة في المجتمع الذي يعيش فيه، و"الثقافة التي يفترض أن ينتمي إليها"، لذا اغترب نفسياً، وعاش قلقاً معرفياً، لأنه رفض القيَم العامة، والخنوع الشعبي لها، كما رفض العلائق الواهية التي تسود الفرد والسياسي والاقتصادي ورجل الدين وتوقع الحيف على المرأة! بينما يتقبلها بقية أفراد المجتمع، الذي ألهته ظروفه المعيشية عن الالتفات إلى إصلاح واقعه الفكري، وتحصين عقله ضد الغيبية والأسطورية الخرافية والأمور الأخرى الذي أضحت بمنزلة القانون الناظم لتلك العلائق، وقد شكَّل هذا الأمر قلقاً معرفياً لدى الدكتور اليافي فعاش بين هاتين المفارقتين...

ثم تحدث د.مشوح عن منعكسات الاغتراب والقلق على بعض أعمال اليافي حيث إن الاغتراب الروحي لدى نعيم اليافي شكَّل له قلقاً قيمياً انعكس على أدبه المطبوع، وقد كان هاجسه الدائم أن تسود القيم والأفكار الحضارية التي يؤمن بها.

ويمرر نعيم اليافي قناعاته على جذر في طيات مقولة صحفية جوهرها الوطن والحرية والشهادة، ليؤكد على أن فلسفة الحياة (يجب) أن تُبنى على الصوفية والوجدانية لأنهما يكملان بعضهما، من حيث المنحى الوجداني؛ فالصوفية وجودية إلهية لها إشراقاتها، والوجودية صوفية حضارية لها استشراقاتها، ويدعو إلى طاعة العقل في الإيمان وطاعة العلم في التعامل الكوني، وفي خواتيم مقولاته يترك نصه مفتوحاً، لتشاركه قلق التساؤلات، وقلق الإجابة في الوقت نفسه.

ويقترب د.اليافي من الخط الأحمر كثيراً، عندما يكشف عن سر تعثُّر الثقافة العربية وعدم انتشارها، ويرى أن غياب الديمقراطية هو المسبب الرئيسي لتقزيم الثقافة العربية، ووضعها في دارة الاستهلاكية الهشة والآنية.

إن طرحه هذا يسبب له مشكلات وجودية، فيتغرب جسدياً، ويُنفى فكرياً، مما يخلق المسافة القسرية بين انتصار أفكاره ومبادئه، وبين الجيل الذي يبحث عن مخلّصين من غيابة التضليل الفكري، وتيه العقل في مزادات الوعي الجماهيري.

وفي هذا نرى أن قلق اليافي قلقاً شمولياً جميعاً إشفاقاً وغيرة على مصلحة الأمة، فهو يشعر بغربة فكرية عن الإسلام الذي أراده البعض "كاثوليكياً" والقومية التي أرادها البعض الآخر "شوفينية"، فيها مغالاة وتطرف، لذا يرى أن لا صلاح لحال الأمة مالم تصلح مفهوماتها للإسلام الذي يعني الحرية والتحرر والانفتاح والتمثيل والاستيعاب، وللعروبة التي تعني الإنسانية والمحبة والتسامح.

إنه في أطروحاته الكبرى لا يعتمد على العقل فتأتي موضوعاته جامدة، فوقية، صارمة، ولا على الروح فتأتي أطروحاته رومانسية، مثالية، ذاتية، عاطفية، بل خص لهذا جانباً، ولذاك جانباً آخر.

فهو يتحدث عن الفوضى المجتمعية كممارسة آناً، وعن الانفتاح والتغريب والتقليد آناً آخر، عن العقائد والمعتقدات مرة، وعن المفهومات والموروثات والناتج الأدبي مرات.

ينعي حال الأمة وما آلت إليه ويشفق على مآلها في جانب؛ ويعبر عن أحاسيسه الذاتية تجاه موت قطته الوديعة في جانب آخر.

إذن فهو إنسان ذو إحساس متفرد، وإحساسه هذا جلب عليه الكثير.

إنه يؤمن أحياناً أن صلاح المجتمع لا يمكن أن يكون مالم تصلح الجامعة والمناهج، إذ حمل هذا الهم ومضى يبثّه هنا وهناك مقترحاً إصلاح الجامعة، وتنوير المناهج، وتفعيل الدرس الجامعي، وقد جلبت هذه الآراء كثيراً من المشاكل مع إدارة الجامعة حيناً، ومع السلطة احياناً. بيد أنه لم يتراجع عن عودته إلى الإصلاح، فحاضر هنا وهناك في مفهوم الجامعة.

كانت هذه المفهومات المضطهدة والمقموعة جزءاً من قلقه الوجودي وشعوره بالغربة عما يحدث في المؤسسة التعليمية العليا من ممارسات خاطئة في المنهج والممارسة، ولقد عبّر الأستاذ المتنور عن هذا القلق والاغتراب صراحة في مطبوعته (مفهوم الجامعة).

أما د.ماجدة حمود فقد تحدثت عن د.اليافي "في محراب الفكر والنقد"، حيث رأت أنه يسعى إلى ربط الممارسة الفكرية بالممارسة العملية التي تحاول أن تسهم في النهوض بالواقع، لذلك لم يكتفِ بنشر أفكاره التنويرية، عبر كتبه ومقالاته ومحاضراته، بل تجده يرعى الأدباء الشباب وكذلك الباحثين رعاية أبوية، سواء بصفته أستاذاً جامعياً، أو من خلال موقعه في اتحاد الكتاب العرب، حين كان رئيساً لفرعه بحلب، أو مقرراً لجمعية النقد الأدبي، فقد كان يشجعهم على الحوار والكتابة، بل نجده بعد عودته من الكويت بات يساعدهم مادياً ليستطيعوا نشر أبحاثهم.

إنه النموذج للمثقف العضوي الذي ينشر الوعي والمعرفة أينما حل، محاولاً تحقيق حلمه بالتغيير، سالكاً من أجل ذلك طريق العلم والعمل، لذلك بدا لنا ممتزجاً بقضايا أمته، يريد أن يعبّر عن قضاياها وأحلامها، ليبحث عن طريق النهوض من مستنقع التخلف والذل.

لابد أن نشير إلى أن اهتمام الناقد نعيم اليافي لم يكن مقتصراً على النقد الأدبي، بل تجاوز ذلك إلى الاهتمام بالجانب الفكري والاجتماعي، كما فعل كثير من النقاد العرب، إذ إن مشروع النهضة الأدبي لا يمكن أن يُرى بمعزل عن النهضة الفكرية والاجتماعية، لذلك ألّفَ عدة كتب في الفكر والثقافة والمجتمع ("رحلة إلى الأعماق"، "مرايا التخلف" "دعوة إلى الحوار"، "حركة الإصلاح الديني في عصر النهضة"، "وضع المرأة بين الضبط الاجتماعي والتطور"، "المرأة ضد المرأة"....).

وركّزت على أن د.اليافي يعلن أن أي مشروع حضاري لا يتمركز حول الإنسان القيمة ولا يجعل منه الغاية، ولا يوظّف قضاياه ومحاوره لخدمته، هو مشروع ناقص ونظرية باطلة، لأنه الأصل والصيرورة، والمبتدأ والمنتهى معاً. لذلك آمن د.نعيم بالمثقف العضوي الحيوي الذي ينشر الوعي ويتطلع إلى التغيير، إنه النموذج المنخرط دائماً بقضايا أمته، والمعبّر عن وجدانها وأحلامها.

وهو يلفت نظرنا إلى أن النقد لن يستطيع أن يمارس هذا الدور الحيوي والهام مالم يمتلك رؤية ومنهجاً، يستطيع عبرهما الناقد أن يضيف شيئاً جديداً، لذلك وجدناه يؤكد حاجتنا إلى الناقد الموسوعي أو المختص الذي هو أقرب إلى الفيلسوف منه إلى الدارس.

لهذا بدا معنيّاً بتقديم العوامل التي تسهم في تطوير النقد، فرأى أن الحرية بما تعنيه من حق التعبير عن الرأي والبحث والتنقيب دون إعاقة أو مصادرة، والتعددية والحوار أي قبول الرأي المخالف للآخر، والحوار معه دون أي طمس أو قمع أو إلغاء، ويبين ضرورة المعرفية التي تبحث عن الحقيقة دائماً وتسعى نحو التقدم من غير أدلجة.

ولعل أكثر عاملَين تردداً في كتبه ومحاضراته وأحاديثه الصحفية: هما الحوار والتعددية، نظراً لافتقادهما في الساحة الثقافية العربية، مع أنهما أساس الفعالية النقدية في الفكر والأدب.

وقد حدد لنا أسس الحوار، فجعل العقل أساس كل حوار وواسطته وأداته في التعبير والبحث والإقناع، كما أكَّد على ضرورة الحرية الفكرية والتعبيرية.

والجانب الأبرز في هذه التعددية ظهر في النقد، وقد ظهر ذلك في كتبه الحديثة("مرايا المتخالف"، "الشعر والتلقي"..). إن النقد لديه محور الثنائية المتعارضة ووجهات النظر المتقابلة، وهو في هذه الدرجة أو تلك، وبسبب ارتباطه بالفلسفة والفكر مجلى لتباين الآراء، واختلافاتها وتعارضاتها، لذلك سنجده يقدم لنا

أوجه التعددية في ميدان النقد من عدة زوايا.

تتابع د.حمود القول: لعل الجنس الأدبي الذي نال اهتماماً أوفر من غيره لدى د.نعيم اليافي هو الشعر الحديث، فقد بدا لنا متحمساً له باعتباره أحد مظاهر الحداثة في الحياة، وأحد أدوات التعبير عنها، لذلك عُني بتحديد مفهومها وبيّن أن "***الحداثة الشعرية هي حداثة الأسئلة، حداثة ما تطرح من قضايا، وما تثيره من مشكلات، هي حداثة التطور والتغيير من أجل الإنسان، مركز الحداثة وغايتها***".

وقد رأى أن ***الصورة*** من أهم عناصر الشعر الحديث، بل لا توجد قصيدة قديمة أو حديثة إلا من خلال الصورة.

وهو يعلن أنه ليس ضد قصيدة النثر، لأنها أثبتت وجودها، باعتبارها مظهراً من مظاهر الحداثة، لكنه يقف ضد التشوهات والمزاعم الكثيرة.

ورأت أن د.نعيم يربط حركة الإبداع الأدبي والحركة النقدية بحركة الإبداع العام للأمة، ويبيّن أننا نفتقد الإبداع الحضاري، لذلك ***ما زالت الفعالية النقدية فعالية هامشية في حياتنا وفي أدبنا***.

وقد لاحظ أن النقد مازال مقصوراً في مجال الشعر، لذلك تبدو حركة الشعر أنضج من حركة النقد التي تشدها أمور كثيرة، تمنعها من مرافقة الإبداع.

وقد بدا لنا مهتماً بتطوير هذه الحركة النقدية في كتابه "الشعر والتلقي".

وهو لم يكتفِ بدراسة ظاهرة التلقي الشعري على المستوى التنظيري، وإنما حاول أن يرصد ظاهرة التلقي على المستوى التطبيقي أيضاً، فبّين لنا ***أبرز معالم تطور الحركة الشعرية في سورية ولبنان***.

وهكذا حاول د.اليافي أن يقدم لنا أسس الحداثة الشعرية، لعله يسهم في بناء المفهومات الحديثة للشعر، وبالتالي يسهم في تواصل هذا الشعر مع المتلقي الذي اعتاد المفهومات التقليدية للشعر.

وقد حاول أن ***يقدم تجارب أعلام عصر النهضة*** في التعامل مع التراث الديني في كتابه "حركة الإصلاح الديني في عصر النهضة" حيث استطاع هؤلاء الأعلام ***الإصلاح الديني عن طريق ربط هذا التراث بالسياسة وبالتربية***، مما خلق وعياً طليعياً ومتقدماً.

وقد وجدناه . تقول د.ماجدة . في كتابه "مرايا المتخالف" يخصص فصلاً لعلاقة العرب بالنهضة الأوروبية، وبين أن التفاعل بين الأمم يشكل ضرورة حضارية لابد منها، فنحن اليوم بحاجة للأخذ من الحضارة الغربية، كما أخذوا منا، لأن الفكر ظاهرة إنسانية لكن المشكلة تكمن في أن هذا الغرب كان وما يزال هو الغرب المسيطر الذي استعمرنا في الماضي ويطمح اليوم إلى استعمارنا سياسياً وفكرياً واقتصادياً... لهذا تحكم علاقتنا به حساسية خاصة، غير أن هذه الحساسية يجب ألا تمنعنا من الاستفادة من منجزاته وترك مالا يتفق وتطلعاتنا ويمحو هويتنا وخصوصيتنا.

ولاحظت د.حمود أن الدكتور نعيم اليافي يعدّ من دعاة ***المنهج التكاملي*** في النقد، إذ لديه رغبة في الخروج عن ضيق الأفق في تطبيق منهج واحد على النص الأدبي يراه الناقد هو الأصلح، لذلك نجده يحاول الاستفادة من المناهج الأخرى، داعياً الناقد أن يمتلك ثقافة موسوعية، تتيح له الفرصة للتفاعل مع النص، وانتقاء ما يناسبه من مناهج، وقد لمسنا تجلي الجانب التطبيقي لهذا المنهج في مجال نقد الشعر.

لعل ***السمة الأساسية*** التي نلمسها لدى د.نعيم اليافي ***المرونة*** في النظرة إلى النص الأدبي، وهذا نابع من تبنيه للمنهج التكاملي، أي تبنيه للنظرة المتعددة التي تقوم على الحوار.

إن امتلاك الناقد اليافي هذه السمات النقدية والمعرفية، كما ترى د.حمود، أتاحت له فرصة تطوير ذاته ومنهجه النقدي، فإذا كان قد بدأ حياته النقدية عبر الاهتمام بالصورة الشعرية، فإنه استطاع أن يتجاوز هذه الرؤية الجزئية إلى رؤية أكثر شمولية، ترى

في الصورة جزءاً من اللغة، وبالتالي استطاع أن يتجه أكثر فأكثر باتجاه التكاملية في النقد.

كما أتاحت له هذه السمات، التي هي سمات المنهج التكاملي، أن يكون ناقداً تنويرياً، يربط عالم الأدب بهم الوطن والإنسان فيرى البديل عن هذا الواقع الآسن لن يكون إلا بالرؤية التكاملية.

بعد د.ماجدة حمود تطالعنا قصيدة **للشاعر محمود علي السعيد** بعنوان "تجليات فارس" مرفقة بإهداء إلى د.نعيم اليافي (أجمل صداقات العمر)، ومما يقوله فيها: (نعيم قلبي إذا شبَّت مواقده/ تصحو على همسات الدفءِ/ أعماقي. غرست في تربة الأجيال سنبلةً، تزجي العطايا/ إلى من ودَّه باقٍ. مساكب الشعر في كفيك أغدقها/ مشتاقة الوصل، كم تهفو لمشتاقِ.... من طقس يافا/ حروف الاسم موسقها/ في بؤرة الضوء/ من وجداننا/ باقٍ".

بعد ذلك نقرأ "بعضاً من ملامح في مشروع الدكتور نعيم اليافي النقدي . من التأصيل إلى التحديث" يقدمها الدكتور رضوان القضماني بقوله: "**ينطلق تأصيل النقد وتحديثه عند د.اليافي من تأكيد الارتباط بالواقع**، فالأصيل عنده هو ما ارتبط بمرجعيته في الحياة والنشاط الاجتماعي وحركة المجتمع".

ومن هنا فإن التأصيل عنده يأخذ أبعاده الزمنية الثلاثة: الماضي و الحاضر و المستقبل... والتأصيل عند د.اليافي يعني امتلاك الأدوات المعرفية اللازمة.

وهكذا حدد د.اليافي بدءاً من كتابه: (الشعر بين الفنون الجميلة)، الصادر عام 1968 أسس النقد التي تتوزع على مواقف ثلاثة: موقف كلاسيكي، وموقف رومانسي، وموقف معاصر. ويلتزم بهذه الأسس في كتابه الثاني (الشعر العربي الحديث)، الذي قسم الشعر إلى تقليدي، رومانسي، وشعر حر، والتزم ذلك في كتابه الثالث: (تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث)، فقد نظر إليها في الشعر التقليدي، وفي الشعر الرومانسي، ومن ثم في الشعر الحر، وقد انعكس ذلك أيضاً في كتابه الأخير (أوهاج الحداثة)، حيث قسم مسيرة الشعر العربي منذ حركة التنوير وحتى الوقت الحاضر إلى أربعة حركات هي: الكلاسيكية الجديدة، والرومانسية، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر.

وهكذا نجد دائماً أن تأصيل النقد عند د.اليافي يبدأ دائماً من تناول الكلاسيكية، وهو نقد يوازي عنده الموقف الإحيائي من الشعر أي: إنه موقف نقدي يعتمد المنهجية القائمة على بنية منطقية ونزعة عقلية ونزعة أخلاقية تنطلق من تصور مثالي لما ينبغي أن يكون عليه المجتمع، ويرتقي هذا الموقف ليصل إلى الاهتمام بكل ما يدور داخل الإنسان وحوله.

وتحت عنوان "د.نعيم اليافي الناقد المغامر"، يقدم لنا الأستاذ جمال عبود، دراسة تبدأ بمفهوم اليافي للقراءة النقدية فهو يرى في القراءة ذاتها مستويات مختلفة، فهناك... "قراءة الشرح، وقراءة الفهم، وقراءة الإسقاط، وقراءة التفسير، وقراءة التحليل، وقراءة التركيب، وقراءة التقويم.

فالدكتور اليافي يرى الناقد قارئاً من نوع خاص، متميز، جواب آفاق، يرود فضاء النص على جميع مستوياته بما أوتي من موهبة أو قدرة.

ومن المشروع لدى اليافي أن يقصر الناقد جهده ويكتفي أن يقنع بجانب واحد من جوانب النقد إذا كانت قدرته محدودة، وهذا يقود مجدداً إلى وجوب أن تتضافر الجهود النقدية، بما تقف عليه من خلاصات وتصوغه من أحكام، لتتكامل في سجل أو رأي، وإذا كان النص هو تجربة الفنان، بالقوة، فإن قراءاته هي تحويله إلى تجربة بالفعل، وهنا نقطة التقاء الناقد بالمبدع.

هكذا يتجسد مفهوم النقد في وعي الدكتور اليافي الذي يجعل من مغامرة النقد أقرب ما تكون لمغامرة مأمونة... وإن لم تكن مضمونة، فذلك أقرب سبيل لبلوغ الضفة الأخرى من النهر هي سبيل اجتيازه وليس السير بموازاته.

أما مداخلة **كاتب هذه السطور** فتمثلت بالحديث عن جوانب مختلفة لدى د.اليافي ففي **كل مسألة ناقشها تجد له بصمة**، وفي كل بلد عمل فيها، من مصر إلى الجزائر إلى سورية إلى الكويت، ترك آثاراً طيبة، وخلّف أصلاء يقفون إلى جانبه، ومزيّفين يحاربونه، وكلُّهم على اتفاق أن **كلمة نقدية من نعيم اليافي هي شهادة حقيقية تؤكّد الإبداع أو تنفيه**. إنه جامعة متنقّلة صيغت على شكل رجل وسمّيت نعيم اليافي، وهي جامعة متحضّرة صاغ معالمها في كتابه (مفهوم الجامعة) وجعلها تقوم على التعددية والحرية والحوارية والعقلانية والنقد والوعي، فغدت درساً بعد أن كانت دراسة. ولا ننسى أن الداعية الأوَّل للمنهج التكاملي الذي شرحه ودافع عنه وما يزال يوضّح أبعاده ومعالمه، نظرياً وتطبيقياً معاً.

في الجامعة، كان **من أكثر الباحثين الذين يثيرون الفكر**، ويدور حولهم الجدال، ناقش كثيراً من رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه، وأشرف على كثير منها... بما يعادل قرناً من الزمان، ونُدب إلى التحكيم في أهمّ المسابقات العربية، وكلنا نعلم أن دراسته عن الشعر المعاصر في سورية ولبنان تتصدر معجم البابطين للشعراء العرب.

في الأسبوع الأدبي، والموقف الأدبي، وصحف ومجلاّت أخرى، كانت إسهاماته واضحة، وبصماتُه لا تنمحي.

في فرع اتّحاد الكتّاب العرب بحلب، له نشاط لا يمكن أن يُنسى، فحين كان يرأسُهُ استقدم باحثين من مختلف أرجاء الوطن العربي، وقدَّم كثيراً من الوجوه الجديدة التي أثبتت صواب حدسه وفراسته، وأتاح مجالاً للناشئة من الأدباء باستحداثه ما سمّاه "النشاط الموازي" في فرع الاتّحاد. وفضلاً عن ذلك كان مقدَّماً بارعاً، ولم يفوِّت أمسية من نشاطات الاتّحاد، بل لقد كان حريصاً على إدارة الحوار وإثارته، ممّا استقطب حشوداً هائلة من الحضور، فضلاً عن استقطابه مفكّرين حرصوا على المشاركة في منبر الاتحاد، الذي غدا . بحقّ . منبراً جريئاً لتشخيص أمراض الأمّة، تمهيداً لعلاجها؛ ولم يكن الباحث اليافي يتوانى عن الكيّ كي يلأم جراح الأمّة، **وهو الأب الروحي لأجيال متعاقبة تتلمذت على يديه.**

بعد ذلك جاءت **كلمة المحتفى به الدكتور نعيم اليافي** حيث أكد على أهمية دور المثقف في كل آن، متمنياً على الساسة إدراك هذا الدور ودعمه، وبيّن أن مساهمة المثقف لإنقاذ الأمة هي حديث في الفكر السياسي وليس حديثاً في السياسة، وقال:"وأنا كنت ومازلت وسأظل مع الجماهير في قضاياها النبيلة".

وتحدث د.اليافي في كلمة مرتجلة مؤثرة حول معاناته التي كابدها بسبب جرأته على نقد الواقع مما تسبب بإقصائه عن الجامعة ومنعه من المشاركة في المحاضرات والندوات في حين أنه لم ينتسب لأي حزب ولم يتعمد مواجهة أي سلطة وكل ما فعله هو أنه تحدث بخطاب مثقف يريد تعرية مفاسد الواقع للنهوض بالإنسان العربي وتحسين ظروف وعيه وعيشه.

ثم تحدث عن مناصرته للحرية والتعددية وعن استرداد الحقوق وعلى رأسها حقنا في فلسطين المغتصبة. وشرح مفهومه للإسلام الحضاري، ورسالته الخالدة التي تؤكد ارتباط العروبة بالإسلام".

الدراسات المشاركة

في القسم الثاني من الكتاب تصدَّرت الدراسات المشاركة دراسة للدكتور **سمر روحي الفيصل** تحت عنوان "اليافي المنوِّر الجريح وخطاب التنوير" رأى فيها أن د.**شخصية عامة ذات صفات معروفة**، منها **الجرأة** إلى حدود التهوُّر أحياناً، **والمعرفة** إلى حدود الفلسفة غالباً، والمباشرة إلى حدود عدم تقدير العواقب عموماً، وقد حملت هذه الشخصية من طبيعتها السابقة ذلك الحرص على وضوح الجهاز المفاهيمي وتحديده وقدرته على احترام المتلقين وتثقيفهم وتنمية الوعي فيهم. كما حملت من الطبيعة السابقة نفسها الإخلاص في العمل، والإحاطة بالأشياء قبل الإقدام عليها.

ومن جانب آخر رأى د.سمر روحي الفيصل أن انصراف اليافي إلى الإعداد للقاءات والندوات والحوارات والمحاضرات استنفد وقته وجهده، فلم يبق لديه ما يعينه على تأليف الكتب التي تُبقي التنويري حياً متداولاً مؤثِّراً في القرّاء، فقد استبدل بالكتب الحديث الشفوي والمقالات والدراسات القصيرة، لأنه كان يشعر بأن الزمن يلاحقه، والأحداث تترى حوله وحواليه. **ولعله كان يعتقد بأن الحديث الشفوي أكثر حرارة وعفوية** وارتباطاً بالمتلقين، وأضاف د.سمر: قائلاً: "ونتج عن ذلك ضياع بعض محاضراته المهمة، كما هي حال محاضرته **(مستويات الوعي الديني)**، التي اضطُر، بعد ذلك بسنوات، إلى اعتماد النص الذي دوَّنه الدكتور جمال الطحَّان عنها، ونشره في كتابه (مشاغبات فكرية). أقول: اضطرُ اليافي إلى استعارة النص من كتاب الطحَّان بعد استئذانه في ذلك لينشره في كتابه (مرايا المتخالف، مقاربات نقدية في الفكر العربي المعاصر)، ولولا صنيع الطحّان لضاعت المحاضرة ضياعاً كاملاً لا أمل بعده في كتابتها على النحو الذي أُلقيتْ فيه. قل مثل ذلك في التعقيبات والمداخلات والحوارات التي شارك اليافي فيها وقدَّم لها وأعدَّها".

بعد ذلك أشار د.سمر إلى إحدى مقالات د.اليافي (دعوة إلى الحوار) واستنتج منها أن **خطاب التنوير لدى اليافي خطاب حواري.** فهو يعدُّ الحوار وسيلة فضلى للوعي والمعرفة والإدراك، والسبيل الأمثل لاحترام إنسانية الإنسان المتمثّلة في فكره ورأيه ووجهة نظره.

وقال د.سمر روحي الفيصل: ولا أهمية، أخيراً، للتباين بين اعتقادي بأن اليافي منوِّر واعتقاده بأنه صاحب وجهة نظر في الكون والإنسان والحياة، ذلك لأن خطاب التنوير لم ينشأ. من فراغ، بل استند إلى طبيعة اليافي المنهجية في أثناء عمله في النقد الأدبي، ثم راح يؤسس عليها وينمِّيها في شكل خطاب تنويري ثقافي عام، يضم الفكر والثقافة والسياسة، ويسعى إلى تأصيل بعض الجذور الفلسفية. وهذا كله واضح في انتقاله من المنهج التكاملي في النقد الأدبي إلى المنهج التكاملي المتكثِّر في تحليل البنيات الدالة والوظيفية في نصوص الفكر والثقافة والعلم والأدب والنقد".

أما عن الأسلوب اللّغويّ لخطاب اليافي فرأى د.سمر أنه تعبير عن تركيبته العقلية المنطقية نفسها. فاليافي معني حين يكتب بتقسيم الموضوع وتفريعه إلى نقاط، ثم الحديث عن هذه النقاط نقطة نقطة. ومن **ثَمَّ أصبح التقسيم والتفريع سمة لغوية أسلوبية لديه،** لا تفارقه في بحوثه كلها، جسَّدها في مفهومات الجامعة كما جسدها في أثناء الحديث عن التعددية وعن الحوار وعن الشعر والتلقي وعن الشعر في الكويت، وعن غيرها من الموضوعات، فعقله المنطقي كان يترجم نفسه دائماً ترجمة لغوية، فيجعل الأسلوب يتحلى بسمة التقسيم والتفريع، لا فرق في تجسيد هذه السمة بين مقالة قصيرة ودراسة طويلة.

وأما **السمة الأسلوبية الثانية فهي التحديد اللّغويّ**. وهذه السمة لازبة أيضاً في أسلوب اليافي. فحين تُقبل على قراءة شيء له فعليكَ أن تتوقَّع ابتداءه بتحديد المفهومات والمصطلحات، لأن هذا التحديد توضيح للمراد قبل الإيغال في الدراسة. ورأى أن السمة اللغوية الثالثة عند د.اليافي هي الوضوح والمباشرة. فاليافي يتجه إلى القارئ دائماً بلغة واضحة محددة، وهذا ما ضمن لأسلوب اليافي القدرة على الإيصال، إضافة إلى أن سمة تحديد المصطلحات ضمنَت له الارتقاء بهذا المتلقي ووضح المراد لديه.

أما دراسة **د.عبد الإله نبهان** فكانت بعنوان: "لمحات من الاتجاه التنويري في فكر الدكتور نعيم اليافي"، "رأى فيها أن د.اليافي، فضلاً عن اتجاهاته النقدية، خاض مجال البحث في القضايا الاجتماعية والإنسانية. لذلك كان اتجاه اليافي أولاً إلى الإنسان...، الإنسان الذي يجب أن يصنع صناعة دقيقة لُيدفع دفعاً في التيار المقاوم للتخلف.

ثم لاحظ أن د.اليافي بعد أن وضّح مفهوم الحرية كما يراه نظر إلى المجتمعات المعاصرة في ضوئه وتساءل فيما إذا كانت مجتمعاتنا المعاصرة تحقق للإنسان قيمة وتجعله بالتالي غايتها المنشودة وتضع في خدمته وتحت تصرِّفه كل شيء..؟

وهنا يبرز الموقف الموضوعي للدكتور اليافي، فهو لم يفعل كما كان يفعل بعض مفكري عصر النهضة الأوَّل الذين يرون أن المجتمعات الغربية الأوروبية قد حققت للإنسان كل ما يصبو إليه، بل إنَّ الدكتور اليافي نظر إلى الغرب في ضوء وضع الإنسان فيه تحت مظلّة سيادة العلم الماديّ والتقدّم العملي والرفاه الاقتصاديّ، فوجد أنَّ الغرب جعل من الإنسان أداةً تدور في مركبته الصناعية الهائلة، لذلك يتساءل د.اليافي قائلاً: "فهل غريب بعد هذا كلّه أن نجد من الدارسين الغربيين من يتحدّث عن سقوط الحضارة الغربية والانحدار المتسارع للعالم الماديّ الذي بدأ يأخذ طريقه نحو الهاوية؟!!.

بعد ذلك تحدث د.نبهان عن أهمية الحوار لدى اليافي وآلية فهمه وممارسته عملياً ثم تساءل: ولكن أيَّ حوار يدعو إليه الدكتور ويُعلي من شأنه؟

ويجيب: لقد اجتهد الدكتور اليافي في وضع الأسس التي يراها صالحة ليقوم عليها الحوار، وتمثلت بما يلي:

1 . العقل: هو أساس كل حوار وواسطته وأداته في التعبير والتوصيل.

2 . الحرية: لا يمكن للحوار أن يكون حقيقياً بدون هذا العصر، "وإذا اعتبرنا الحوار معدوماً أو لا شيء، من دون الإنسان فإنه كذلك معدوم ولا شيء من دونه حرّية".

3 . الديمقراطية: وبالديمقراطية تتساوى قامات المتحاورين ومستوياتهم قبولاً ورفضاً أخذاً وعطاءً". إنهم سواسية لا فضل لأحد على أحد بما يخدم الفكر والإنسان ويطمح إلى خدمته.

4 . المعرفية: "وهي العلم والثقافة والوعي والإدراك على اتساع ذلك وشموله تنظيراً وتطبيقاً، فهماً واستيعاباً وأخلاقاً جيدة وموضوعية".

إنَّ الحوار يفصح عن وجهات نظرنا المتناقضة في مواضع لأننا ننظر إلى القضايا من زوايا مختلفة، فللحقيقة الواحدة أو المتكثرة زوايا متعددة للرؤية.

وقال: "إن حرص الدكتور اليافي على الدعوة إلى الحوار وممارسته إنما يستهدف أولاً وأخيراً محاولة انتشال المجتمع العربي

من حضيض الاستبداد وسيطرة الرأي الواحد إلى بقاع الحرية والديمقراطية، وهو أمر ناضل رجال النهضة الأولى في سبيله نضالاً طويلاً".

ثم تحدث د.نبهان عن موقف د.اليافي من المرأة وقضاياها، وبيّن سعة أفقه ومنهجه الواضح في تناول مثل هذه القضايا المهمة.

بعد ذلك ألقى د.نبهان نظرة على موقف الدكتور نعيم اليافي من التراث ورأى أن د.نعيم لم يكن بعيداً عن التراث إطلاقاً على الرغم من أن أعماله المنشورة تقع ضمن دائرة الأدب الحديث ونقده، إلاّ أن ثقافته الأساسية وثيقة الصلة بالتراث القديم من جهة وبتراث عصر النهضة العربية الأولى من جهة ثانية.

وهكذا رأى أن التراث مطلوب بقدْر ما يفيد الحاضر ويضيئه ويدفعه إلى الأمام، إنه مطلوب ضمن قراءة إيجابية جديدة تتسق مع الحياة المعاصرة ومتطلباتها وقيمها. ثم بيّن وجهة نظر د.اليافي بالغرب حيث يضع الباحث مستويين للعلاقة مع الغرب.... فهناك الغرب بوصفه مستعمراً والغرب بوصفه حضارة ناهضة قوية. فالعلاقة على المستوى الأول مستوى الاستعمار لابدَّ أن تكون تصادمية عدائية، أمَّا على المستوى الثاني فلابدَّ من لقاء "أو تلاقح بين ثقافة الأمة القوية المتكوّنة وبين الثقافة الإنسانية المتمركزة حالياً في الغرب.

أما "قراءة في أوهاج الحداثة" فقد كانت دراسة **د.خليل الموسى**، تناولت كتاباً نقدياً للدكتور نعيم اليافي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ضمن منشورات عام 1993م، وهو يتألف من خمس دراسات تدور حول القصيدة العربية المعاصرة. وقال: "تعتمد هذه الدراسة على ثلاثة أركان، وهي: **التراث . حركة الواقع ومعطياتها . المثاقفة والتأثر والتناص**، وهي تنبئ وتفضّل أن تسير حركة القصيدة المعاصرة متواشجة بين هذه الأركان".

ورأى أن الأصالة والمعاصرة أهمّ القضايا التي عالجها الكاتب في هذا العمل. ورأى أن مفهوم الأصالة في هذا الكتاب يميل إلى الماضي والتراث والخصوصية القومية، وهذا المعنى في الأصالة التي يتوخّاها المؤلف ضمن الفكر القومي، ولكنّ فيها أيضاً معنى الفرادة والابتكار، فالأصالة تعني أول ما تعنيه الإبداع، ومن هنا فالمعنى نوعي، والشاعر الأصيل هو الشاعر المبتكر المبدع الذي لا يقلّد أصوات الآخرين، ومن شروط المثاقفة والتناص الهضم والامتصاص والتحويل، فإذا تمّت هذه العمليات كان الأخذ أصيلاً، وإلا كان نسخاً وتقليدياً، والصلة بين الأصالة والمعاصرة في كل موضع من هذا الكتاب، فهي في استدعاء التراث واستلهامه وتوظيفه، وهي في التعبير بالتراث عن تجارب المعاصرة، وهي في قصيدة التفعيلة ذات الجذر التراثي، وهي في المضمون القومي إلى غير ذلك.

ثم رأى أن القضية الهامة التي عالجها المؤلف في هذا الكتاب فهي الحداثة والتحديث في القصيدة، وهكذا استنتج د.الموسى أن هذا الكتاب يتسم بسمات عميقة، أهمَّها:

. أن المنظور النقدي للمؤلف كلّي.

. إنه ذو رؤية تطورية واضحة.

. وإن الكتاب **ذو طبيعة منهجية علمية**، فالمؤلف يدخل إلى الدراسة، وهو يحمل معه أدواته وتقاناته ومصطلحاته وخططه ومنهجه، ورأى د.الموسى أخيراً أن هذا الكتاب من الكتب النقدية الهامة في هذا المجال، وهو كتاب غني في بابه وفي طروحاته وقضاياه، وهو دقيق في منهجه ومصطلحاته ومفهوماته، عميق في أبحاثه.

أما "الدكتور نعيم اليافي" والصورة المثلى "للأستاذ الجامعي"، فقد كانت دراسة قدمها **د.صلاح صالح** وابتدأ القول: لابدَّ من الاعتراف بأنَّ أي حديث لي عن الدكتور نعيم اليافي لابدّ له من اختزان مقادير من الحرارة، والتلّون بمقادير من الحماس الذي يبدو . من الناحية الظاهرية فقط . طمساً وخلخلةً لصرامة الموضوعية، وهذا ما يدفعني إلى الجهر بحرصي على التزامها مهما استبدّ بي الحماس.

ثم أضاف: "قضى الدكتور نعيم اليافي جلَّ حياته العملية في الجامعة، أي منذ تخرجه من جامعة القاهرة، **متسلّماً شهادته الجامعية الأولى من جمال عبد الناصر شخصياً**، بوصفه أول دفعته، وحتى الآن. **فالجامعة هي بيته الأول**، وليست بيته الثاني حسب تعبيره في عنوان أحد كتبه، وكانت . وما تزال . لديه دراسات وأفكار ومشاريع عملية لتطوير الجامعة والأداء الأكاديمي، إلى درجة أن بعض تلك الدراسات جرى مرَّة تداوله في الأوساط الأكاديمية السورية، على طريقة تداول المنشور السّري".

ثم اكتفى **د.صلاح الصالح** بإبراز نقطتين مازتا د. اليافي بين الرواد الأكاديميين، وعُدّتا ملمحاً شخصيّاً، ووسماً لجانب مهم من نشاطه ذي الطابع الأكاديمي، وهما **حيازة المرجعية العلمية، والشعور بواجب الرعاية.**

فمعروف أن مكتبته الشخصية المرجعية الضخمة التي تضم من الكتب والمراجع النادرة أكثر ما تضمه مكتبات بعض الجامعات، مفتوحة دائماً أمام من يحتاج، وقد يبدو التنويه بالمكتبة والاستعداد الدائم للإعارة المفتوحة نافلاً، أو ضئيل الأهمية، لكن الباحث الجاد يدرك معنى أن تكون هناك مكتبة ثرية بكل ما يحتاج إليه، وأنها مفتوحة أمامه وقتما يشاء، والمدة التي يشاء.

ومعظم طلبته يعرف أنه قدم لبعضهم . إن لم يكن لمعظمهم . مساعدات مالية لا يستهان بحجمها إطلاقاً، وامتدت المساعدة أيضاً لتشمل حيواتهم العملية بعد التخرج، فقد ساعد معظمهم على نشر نتاجاتهم العلمية التي ماكان لبعضها أن يرى النور لولا دعمه المباشر.

وفي الكتاب قصيدة عنونها د.صلاح صالح بـ(برزخ التيه الأرزق)، وهي مهداة إلى الدكتور نعيم اليافي يقول فيها:

ولعلَّ الخطوة تحت الفجر الآخر

تخفق تحت عذويتها نسماتٌ أصفى

من زرقة فجر مغسولْ

ولعلَّ مسيرة بعد الظهر يذوب بها الوقت وتمتدُّ أمام

هل نجترح العبرة بعد فوات العمر

وحين يصير العمر حطاماً؟

ما أقسى ألاَّ نحسن توجيه الدفّة إلاَّ

حين يجفَ البحر

وتخشوشن قبّته الزرقاءْ

أما **د.أحمد جاسم الحسين** فقد استهل دراسته (د.اليافي... كتابة المفكّر وأخلاق العالِم)، بالقول: لن يكون منصفاً باحث يتحدّث عن تاريخ سورية في العقود الثلاثة الأخيرة إن لم يذكر د.نعيم اليافي سواء تحدث عن تاريخ النقد أو عن تاريخ الجامعة أو تاريخ الفكر أو تاريخ الدوريات والصحافة والنشر أو تاريخ اتحاد الكتاب.. أضف إلى ذلك سيذكر الباحث د.اليافي إن تناول أثر المحاضرات في الناس والدعوة إلى مجتمع مدني مؤسَّسٍ على الديمقراطية المؤمنة بالتعدّدية وسماع الصوت الآخر...

ولن يكون الباحث منصفاً إن لم يذكر . حين يتحدث عن المظلومين د.اليافي وإلى أن يوجد مثل هذا الباحث المنتظر الرصين الموضوعي الذي يهمه الابتعاد عن المهرجاناتية والسفاسف والاقتراب من حركة المجتمع و العوالم المؤثرة فيها.

ثم تحدث عن بعض مناقب د.اليافي عبر ثلاث قنوات: الأستاذ الجامعي، والمفكر، والصديق الإنسان، ثم رأى أن د.اليافي يتميز بصفات أساسية هي:

"**الجرأة:** نقداً وفكراً وواقعاً وقد دفع ثمنها غالياً غالياً كما لم يدفعه أحد منا.... ويرفض أن يحني رقبته رغم كل الضغوطات من جهة والترغيبات من جهة أخرى...

الموضوعية: تبدو في كتابته عن نصوص ذات سويات متباينة... يكشف غثها وسمينها، يصفها ويحللها ثم يدلي بدلوه فيها بغض النظر عن موقفه من مؤلفها.

التفاؤل: وهذه سمة المفكر المؤمن بقدرة مجتمعه وأمته والقارئ المتمعن لحركة التاريخ والمتعلّم من دروس الآخر وتجاربه".

يضم الكتاب التذكاري أيضاً دراسة **د.أحلام حلوم** تحت عنوان: (الصورة الفنية والنقد الحديث . د.نعيم اليافي نموذجاً)، درست من خلالها الصورة الفنية عند الناقد الدكتور "نعيم اليافي" من خلال كتابيه (مقدمة لدراسة الصورة)، و(تطور الصورة الفنية)، واتضح لها من خلال دراسة الكتابين أن الناقد يحكمه في عمله هذا منهج انتقائي تكاملي، ينطلق فيه من الدلالة الفنية البلاغية لمصطلح صورة ، مستفيداً من شتى الطرائق والنظريات، ولا تقتصر الدراسة على صورة محددة من فترة ما، وإنما تتناول طبيعة الصورة، وتطورها ينبع من طبيعة الفترة التي تشكلت خلالها نظراً لارتباط الشاعر بما حوله من أحداث، ولتأثره بنظرية

الجمال السائدة، فلكل عصر ذوق جمالي خاص يحكم أفراده. كما يطوّع المفهومات النظرية عند التطبيق، فتتجاوز حدودها إلى مدى الدلالات المتاحة. ثم توقفت في دراستها عند مقولات أساسية تتلخص في:

1 . تحديد مفهوم الصورة ودوره.

2 . شبكة العلاقات المؤثرة في الصورة.

3 . المكون الخارجي (الثقافة الوافدة).

4 . النقد التطبيقي، ومسيرة التطوير.

واستنتجت من خلال دراستها النقاط الآتية:

1 . وضع المصطلح في بحر خضم من المعاني والأفكار (الفلسفية . الأدبية) التي تدور حوله، دون أن يقيده بحدود صارمة.

2 . كثافة المقولات والأفكار المطروحة بشكل يرهق معه القارئ.

3 . التأثر الواضح بالثقافة الغربية في مجال الصورة، والدراسات الفلسفية المتعلقة بها، ومحاولة تطبيقها على الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث.

4 . طرح العديد من المقولات الفلسفية التي تحتاج إلى وقفة أو وقفات.

5 . قدم "الناقد الدكتور نعيم اليافي"، خدمة جليلة للدراسات النقدية العربية، ولدراسة الصورة الفنية بخاصة، عندما وضع . ولأول مرة . معجماً خاصاً بمصطلحات الصورة، جعله في كتاب مستقل في مرحلة مبكرة. وهو كتابه (مقدمة لدراسة الصورة الفنية). ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا إن جُلّ الدراسات النقدية الحديثة التي أتت بعده، قد أفادت من هذا (المعجم النقدي).

وعن النقد التطبيقي ومسيرته لدى د.اليافي رأت د.حلوم أن الدراسة التطبيقية في مجال الصورة الفنية المكانة الأهم، في دراسة حديثة للدكتور "اليافي" في كتابه "أوهاج الحداثة". إضافة إلى العديد من الدراسات والمقالات المقدمة في هذا المجال.

يعتمد الناقد في تطبيقه على نصوص مختارة لشعراء يمثلون جيلين متداخلين: الرواد ومن تلاهم مباشرة. وتدور هذه النصوص في رأي الكاتب حول أربعة محاور هي:

(التوتر، والكشف، والتحول، والمصير)، وقد ربط بين نصوصه بتقنية وبراعة حيث شدّها إلى بعضها بخيط تشف عنه الدراسة التحليلية، مبرزاً دور المبدع، كعنصر متوتر فيه من التناقض والقلق والترقب، ما يمنح المتلقي الناقد حرية التجاوز، وقد تجاوز ذلك حقاً، بتخطيه لمعنى الإبداع كمحاولة بداية، أو انفصال عن الذي كان.

ثم بينت الدراسة أهم السمات التي تتسم بها الصورة الفنية في دراسة اليافي لها، وهي نتائج تخدم المكتبة العربية بعامة، والمكتبة النقدية السورية بخاصة، ويمكن تحديدها فيما يلي:

1 . الاهتمام بقضية المفهومات والمصطلحات، والأدوات المعرفية للناقد.

2 . ربط الظاهرة الأدبية بسياقها الثقافي والاجتماعي أثناء التحليل.

3 . ربط الظاهرة الأدبية المدروسة بالفكر الفلسفي للفترة أو الفكر العام.

4 . عدم فصل المكون الأدبي داخل النص عن سائر المكونات الأخرى التي تشكل البنية، فالصورة لا تُدرس في منأى عن نسقها الجمالي والنفسي واللغوي والاجتماعي...

5 . السعي الحثيث لإدراك القواسم المشتركة، أو النواظم للظاهرة الأدبية المدروسة، وعدم الوقوف عند المكونات الفردية لها، بل السعي إلى إدراكها ورؤيتها ضمن نواظمها العامة.

وأخيراً: رأت د.حلوم أن **الدكتور نعيم اليافي أول دارس في الوطن العربي تناول الصورة الفنية بتقنية وبراعة**، مطعّماً من خلالها الوافد الغربي بالأصل العربي، ببراعة ومقدرة فائقتين.

أما "الدكتور نعيم اليافي: الإنسان والمعلّم"، فهي دراسة قدمها **الأستاذ حسان فلاح أوغلي** فمن معالم الدارس النقدي عنده

أن **الأدب لا يمكن أن يدرس بعيداً عن الفكر والمجتمع**؛ ورأى أن د.اليافي قد جمع بين الأدب والنقد وعلم الاجتماع والفكر: وليس أدلّ على ذلك من نتاجه سواء أكان كتباً أم بحوثاً أم محاضرات.

ومعلم آخر من معالم الدرس النقدي عنده هو أن الفنون عميقة التأثير بعضها ببعض، ولهذا ينبغي أن تكون نظرتنا لأي فن مستعينة بالفنون الأخرى، صحيح أن لكل فن أدواته، ولكنها تتقارض تلك الأدوات وتستعيرها أحياناً ويظهر شيء من أثرها بعضها في بعض.

ومعلم ثالث أيضاً عرفناه في دراستنا على يدي د.اليافي هو أن المنهج التكاملي ليس منهجاً تلفيقياً، ولاسّيما عندما يطبقه ناقد حصيف يعرف سمات كلّ منهج من مناهج النقد على حدة، ويعرف كيف يقرأ أي نص أدبي وفق منهج محدد، ولكن **المنهج التكاملي يستطيع أن يفتق مكوّنات النص الكامنة** ويميط اللثام عن عوامل عدة أثّرت في مبدع النص قبل لحظة الإبداع وفي أثنائها. والنقد في اعتماده على التحليل والتركيب لابد له من أن يعنى بذلك كله.

وكما أن المبدع يستوعب كلّ المؤثرات الفكرية والثقافية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية ويهضمها، ثّم يعّبر عنها جميعاً في لحظة الإبداع، فإن الناقد أيضاً معني بهضم كل ذلك والاستفادة منه في لحظة الإبداع الثانية، لحظة النقد.

ثم تحدث عن السمات الإنسانية لدى د.اليافي المعلم الذي يرعى طلابه ويوجههم براعة:

أما الدراسة الأخيرة فكانت **للأستاذ عامر رشيد مبيض** تحت عنوان: (د.اليافي موسوعي المعرفة والثقافة)، تحدث فيها عن بعض مناقب د.اليافي الذي يمتلك ناصية البيان الدقيق، واللغة المحدَّدة الفاعلة، وهو ذو موهبة فذَّة في إدارة الحوار، وإثارة القضايا الأكثر عمقاً وخطراً في أيِّ من المجالات التي تخصَّص بها أو أحبها وأخلص لها.

على أنَّ دماثة خلقه وهدوءه واتزانه، فضلاً عن مخزونه العلمي والثقافي الكبير، الذي يوظفه كيف يشاء، ويستثمره، إلى أقصى حد، قد مكَّن له في النفوس قبولاً طيباً، وفي القلوب محبة واحتراماً كبيرين، على الرغم مما ينشأ من الاختلاف معه في الرأي.

ولا ريب أنَّ ما أخذ به نفسه على الرغم مما ينشأ من الاختلاف معه في الرأي.

ولا ريب أنَّ ما أخذ به نفسه من القراءة والدأب في طلب المعرفة، والإفادة من كل شيء له أكبر الأثر في تكوينه الثقافي والعلمي، الذي لم يقف به عند حدٍّ، وإنما يتنامى ويستمر، ويحيا بحياته ويدوم بدوامها. وهذا ما جعله بحق أحد المثقفين العرب الذين يتحدثون في الفكر مثل حديثهم في التراث، ويخوضون غمار الكلام في السياسة والنقد والأدب.

ورأى أن د.اليافي كان يُعنى بالتأسيس المعرفي والثقافي لكل ما يتناوله هو من موضوعاته وقضاياه أو لما يتناوله الآخرون من الكتاب والدارسين والنقاد، أو المبدعين على وجه الخصوص.

وفي حواراته ومناقشاته وكتاباته كان كثيراً ما يدعو إلى **إعادة قراءة تراثنا قراءة واعية**. لأن التأسيس لكل أدب أو فن لابد أن ينطلق من تراثنا، وقد يكون من تراث الآخرين، أو من الجمع بينهما. كما يدعو إلى التصدي .للغزو الاستعماري الثقافي للمنطقة، ولاسيما فيما يتعلق بمحاولة إحلال اللهجات العامية والإقليمية محل العربية الفصحى، أو الدعوة إلى التخلي عن البعض والاعتماد على العامية لغة علمية وأدبية وتدريسية وإعلامية.

وهو في دعوته هذه. وكل دعواته. لا يُنظِّر ولا يردد شعارات، وإنما يزج بنفسه أولاً، محققاً قوله بالفعل، ونظريته بالممارسة والتطبيق. كما أنه لا يقتصر على مجرد الدفاع الانفعالي العاطفي، ولكنه يحاول وضع الأسس الموضوعية الكفيلة بالمحافظة على اللغة العربية الفصحى وتبسيطها لتكون لغة المسرح والإذاعة والتلفاز فضلاً عن كونها لغة الأدب والشعر والفنون...

أما المشاركة الأخيرة في الكتاب التذكاري فقد كانت حواراً أجراه الأستاذ محمد الراشد مع **د.اليافي** حيث دار الحديث فيه عن حصاد التجربة الذاتية في عصر الضياع. وقد قدم الأستاذ الراشد للحوار بكلمات قال فيها: والدكتور نعيم اليافي باعتباره واحداً من **أهم عمالقة الفكر والكلمة المسؤولة في العصر الحديث**؛ ندب نفسه من خلال المنابر الثقافية للتنوير داعياً إلى إقامة مجتمع حضاري عربي تسوده التعددية الفكرية وقبول الآخر ليحقق شرطه الوجودي أولاً، وليُساهم مع مجتمعه العربي في مسيرة الحضارة الإنسانية مستقبلاً. ولعل اهتمامه بالمؤسسة الجامعية وقضاياها وعنايته بعلم المفاهيم والمصطلحات والمناهج والأدوات المعرفية، بمثابة التعبيد المبدئي لتوليد الإنسان الحضاري العربي.

وختم حواره بالقول: تُرى.. هل يهلّ زمن على أرض العروبة يستطيع فيه المثقف تحقيق حضوره المعرفي وشرطه الإنساني، بشكل يغدو فيه فاعلاً في المجتمع العربي أكثر مما هو منفعل كدأبة اليوم؟!..

ومما يجدر ذكره أن الكتاب محلّى بالصور الملونة التي تبين مسيرة د.اليافي وحياته العلمية، فضلاً عن بعض أغلفة مؤلفاته.

د.محمد جمال طحّان.

❐

قراءات... قراءات... قراءات

من كان

بلا عكاز.. !

لو لم أكن أعرف /محمد أبو معتوق/ لجزمت –ربما– بعد قراءتي "لحظة الفراشات" أنه يسير على عكازين.. ولكان ممكناً قبول أن يتلبس الرجل المشلول حال المرأة المشلولة على هذا الشكل البارع؛ لكن أبا معتوق –والله الحمد– بصحة جيدة، ويسير على قدمين، من دون عكاكيز؛ هذا ما يظهر! لكني أسارع للتفكير: هل هو حقاً من دون عكاكيز؟! وهل يمكن لأي منا أن يدعي لنفسه هذا الظفر، أو هذا الخلاص؟! فمن كان بلا عكاز، فليقلع عن الكتابة إذن؛ أو ربما عن الحياة..!

لعل في مقدمة الكلام الذي سبق مديحاً للرواية وكاتبها، وهذا ما قصدته بالفعل. فالرواية تتناول قصة فتاة مشلولة تسير على عكازين، ولكم أن تتخيلوا ما يرافق هذي الحال من أفكار وآمال وأوهام ويأس ومشاعر كره أو انتقام... هذا لو كان الأمر عادياً. أو لو كانت الفتاة من النوع الذي يتسول الشفقة والمنة والأعطيات...

أما في ما يتعلق بفتاة الرواية التي نسيت اسمها الذي لم يرد في الرواية، لأن ما من أحد يناديها به، أو يهمه أن يعرفه، إمعاناً في تأكيد تجاهل الحياة لها؛ فإن الأمر مختلف.. فهي إنسان قبل كل شيء، وبعد أي شيء. وتتعامل مع الآخرين برقة وعذوبة وود، مبررة لهم ردود أفعالهم نحو فتاة في مثل حالها، حتى لو كانت سلبية. بدءاً من النظر الموارب، أو المبتعد، ومروراً بالشفقة المرة، وانتهاء بالتجاهل الذي هو أقسى من الاغتصاب..!

تبرر ذلك لهم، لأنها هي نفسها عندما تلتقي بوجهها في المرآة، تغض بصرها عنها... ص /24/. ولا تكتفي بالتبرير، بل تفكر معهم، أو عنهم؛ تتحمل ملامحهم وهمومهم ورغباتهم من دون أن تنسى إنسانيتها الخاصة بكائن فقد القدرة على الحياة كالآخرين منذ السنوات الأولى الغارقة في العمق. وذلك بسبب تخلف أو استهتار ناجمين عن عدم دراية الأهل بأهمية إعطاء اللقاح المضاد لشلل الأطفال في موعده، وقبل أن تقع الكارثة..

إنها كائن وجدت نفسها بعد تنامي الوعي وحيدة مع أم وحيدة مهملة تتحرك مثل عربة خضار أو طاولة أو سحلية؛ كائن أنثى بكل معنى ضجيج الأنوثة الكامن في توقه إلى ذكورة تؤمن توازن الحياة، وتفي متطلباتها الملحاحة؛ حتى حين تكون الكائنات سليمة.. أما في حال اضطراب مثل هذه السلامة، فإن الإلحاح يتكاثف عقدة، أو حلماً بعيد المنال، أو إن تنفيذه –أو الأمل بذلك– يوازي معجزة في زمن قلت فيه المعجزات، أو ندرت. فنستهطلها عبر حكاية أو رواية أو توهم.

تبدأ الرواية من على طرف النافذة الكبيرة خلف كرسي الطبيب في الطابق الرابع؛ حيث قدر للمشلولة أن تصبح ممرضة بعد أن قبلها ذاك الطبيب الذي صار كل شيء في حياتها؛ الرواية أشارت إلى ذلك ببراعة في أكثر من موقع:

"عندما يغلق طبيبي الباب على نفسه لا أحس بنفسي وحيدة، وإنما أنصرف للتفكير بالمكان الذي يقعد فيه، وأتخيل كم مرة رفع كفه إلى شاربيه بحكم العادة..." ص/5/.

كما تترصد أنفاسه من خلف الباب حتى حين يكون وحيداً، لعل مرد ذلك إلى الأنفاس التي خمنتها حين تأخرت بنت جارتها في الخروج من عنده، وقد سبقتها هي إلى ذلك؛ كان هذا حين جاءت بها أوهام إلى الطبيب الذي يجاور المكتب الهندسي الذي

تعمل فيه، لتتوسط لديه من أجل أن يقبل بفتاتنا ممرضة. ولاسيما أن أوهام خرجت من غرفته مشعثة الشعر! إضافة إلى ما تناهى إلى أفكارها من أنفاس حين زارته الدكتورة س، وقبل أن تخرج بفردة جوارب واحدة، وبغضب أو خيبة. أو ربما هو غضب الخيبة المعتادة بعد كل نشوة حتى لو كانت مسروقة! تلك الفردة من الجوارب التي سترافق الممرضة -وترافقنا- طوال الرواية، واضعة إياها في محفظتها كتعويذة للمتعة المحرمة التي يمكن أن تحدث بين ذكر وأنثى لا تربطهما علاقة رسمية. وربما هي تعبير عن ملامح المتعة المستحيلة التي تتشهاها من هذا الطبيب الوسيم ذي الصوت الرنان الصافي، بفعل شعيرات شاربيه الطويلين، تلك التي تقوم بدور المصفاة، ودور آخر في لقاءات حميمية إضافة إلى أعضاء أخرى! وكانت تشفق عليه من زوجته /الجرافة التي تداهمه بين الحين والآخر، لكنها تشفق عليها أيضاً، في أحيان أخرى:

"الأمر الطبيعي أن تميل امرأة لرجل، غير أنني ودون دراية مني شعرت بالميل نحوها.." ص/31/.

وفي لقطة بارعة تتصور المشلولة زوجة الطبيب وهي في غرفته راغبة في أن تمارس معه لعبة المتعة الحرام، كما تفعل الأخريات، وكما كانا يفعلان هو وهي ذات ابتداء سري.. لكنه الآن لا يفعل، لأن المشروعية تبعثر اللذات: "ويصبح الرجل أكثر تبلداً وأقل خيالاً حين يرتبط برباط..." ص/78/.

ليست فتاة الرواية وحدها العاجزة، فشخوص الرواية، على الرغم من سيقانهم السليمة، وكل ما يبدون عليه من اتزان أو موقع أو جاه أو نعيم، فإن لدى كل منهم عاهته أو عاهاته التي تجبره الاتكاء على عكاكيز تساعده على الاستمرار.

فالطبيب فؤاد يتكئ على زوجته والدكتورة س. والدكتور بسام يشكو عدم تخصصه وتطرفه بعيداً عن مركز المدينة، فيكرر زياراته القلقة لفؤاد. والأم فقدت زوجها واستسلمت لوحدتها وابنتها المشلولة. وأوهام تتكئ على فتنتها ورشاقتها وشعرها المشعث، وتفر من مداهمة صاحب عقارات عجوز إلى حضني طبيبين شابين يكفكفان نهمها، لكنها لا تلبث "إمعاناً في العجز" أن ترضى بخطوبة العجوز المتصابي ذاته؛ ترى هل كانت تقبل بذلك لولا العكاكيز التي تتدلى منها؟!

إذن؛ هل تلام فتاة الرواية إذا ما قبلت بابن خالتها أحمد زوجاً لها؟! وأحمد كبير وثقيل الوزن، وعنده زوجة وخمسة أولاد وغرفة واحدة... كما تقول هي. وهو لئيم مثل غيره من الرجال. كما تقول أمها. لكنها تبرر:

-ولكن الرجل اللئيم يا أمي أفضل من الرجل الغائب..!

هل هذا تبرير يلائم الأم التي غاب رجلها؟! أم هو تبرير للنفس التواقة إلى رجل تمكنه من نفسها؛ هي التي تتمنى في كثير من الأوقات أن تكون رجلاً..! يظهر ذلك في أكثر من موقع في الرواية:

"تمنيت في سريرتي أن أتحول إلى كائن جميل رجل رائع لأحتضنها وأزيل عنها أحزانها...".

"ربما لو كنت رجلاً وأحببت امرأة مثلها، ربما أقلعت عن التمريض.." ص/30/.

"بعض النساء في بعض الأحيان يستطعن أن يكن لطيفات ومعقولات دون أن يكن رجالاً.." ص/30/.

ولعل أكثر ما يظهر هذا الاستعداد للقاء رجل؛ أي رجل في القولين التاليين:

"-ولكني من جهة ثانية أستطيع أن أقعد على الأرض لأمسح لك الحذاء بكلتا يدي..!". تقول هذا الكلام لابن خالتها رغم كل عوراته، أو كراماته كما تلفظ بذلك والدها.

"لا أريد أن أفعل به شيئاً، غير أنني سأمكنه من نفسي ليفعل بي ما يشاء.." ص/ /.

وهذا ما قالته لأبيها مبررة موافقتها على الزواج من أحمد؛ هذا الزواج الذي احتاج إلى موافقة أمها التي فكرت بطريقة مختلفة، حين ألمحت أن وراء هذا الزواج طمعاً في البيت الذي يخلو من الرجل، الرجل الذي وجدته فتاة حين راحت تبحث عن موافقته على هذا الزواج في حفرة حفرها لنفسه في مقبرة على مشارف المدينة؛ هو الذي عانى من مشكلة أنه لا يجب أن يعطي رأياً في أي أمر. "حتى الحركة والمشي لا يختارهما.." ص/64/. وقد قسم الناس إلى سلالتين:

"الأولى سلالة المرتفعات، وهي التي تلوب على هاوية تصنعها لنفسها إذا لم تجدها، وهو منها.

والثانية سلالة المنحدرات تلك التي ترقب سقوط النيازك والضحايا، وأفرادها مغرمون بالعكاكيز رغم قدرتهم الفائقة على القفز والجري والزحف والاختباء.." ص65/.

ولذلك فإن وحدة ذلك الأب أشد فداحة من وحدة الفتاة وأمها التي لا تزال تحلم بعودته إليها ثانية.. ص/67/.

ويحدث الزواج.. وتتحقق اللحظة المفصلية في الرواية، ربما كانت المحرق: "فالزواج يغير الجبال!" ص/103/ كما تقرر. وعلى الرغم من أنه ابن الخالة ذو الصفات المنفرة، تقرر أيضاً:

"-إنه أجمل شيء في الدنيا.." لا لأنه اشترى لها عربة تدفعها أمامها، بل لأن الأمور ظهرت في حقيقتها الأخرى، الحقيقة المحتجبة داخل فردة الجورب، وقريباً من النافذة التي يمكن أن تنطلق منها العروس متسربة من أصغر فراغ في أطرافها المغلقة بعد أن أطلقت شهقتها الأخيرة تحت الضغط الهائل.

إنها لحظة الاصطدام بالواقع، وبمرارة الحقيقة التي انتهت إلى شخير وطلاق.. مع ذلك فقد صارت امرأة مكتملة، بعد أن عرفت الرجل وتعرفت إلى نفسها، كما تصرح في ص/99/. وراحت تبحث في السيناريو الذي تركه الأديب السمين في غرفة الطبيب، عن المصير الذي وصلت إليه الممرضة الجميلة الضائعة. ومن خوف أن تصل إلى النهاية، حتى لو كانت سعيدة "إذ ليس أفضل للكائن الجميل من أن يظل ضائعاً ووحيداً. فأغلقت السيناريو السميك مستغرقة في أفكار أكثر صخباً من العواصف والأمواج.." ص/99/. ثم وضعت نفسها مكان ممرضة السيناريو وتهيأت بمثل هيئتها، وانطلقت بعكازين لا تدركهما الأبصار.. حتى آخر الأرض.

لقد صارت فتاة أخرى؛ هل هي لحظة الفراشات التي تحترق بالنار التي تاقت إليها؟! لكنه احتراق مغاير، احتراق أمن انطلاقاً -ربما- لاكتشافات جديدة من دون عكاكيز، وبرؤيا من دون عقد.. بيد أن النتيجة لم تكن أفضل، ولا تزال الأشياء تجري إلى لا مستقر أو متعة.. فيتخلى عنها الطبيب لأن زوجته لا يمكنها قبول فتاة بمثل إغرائها وسلامتها في عيادة الزوج. رغم أنه رغب بها وهمّ بلا ممانعة، لكن الزوجة كانت بالمرصاد. وهذا ما جعل صديقه الدكتور بسام يفوز بها في عيادته، بعد أن تخاصما من أجلها، وطرد ممرضته الهرمة التي تستسلم لهزيمة مؤكدة في صراع الأجيال. وفي الوقت الذي بدأت فيه حال أوهام تستقيم بعد أن مات خطيبها العجوز المتصابي قبل أن تزف إليه، وبينما كانت تتمشى مع ابن صاحب المكتب الهندسي، اعتقلا من قبل الشرطة بحجة أنهما يمارسان الفسق، وأفرج عنهما بعد دفع مبلغ كبير من المال من قبل والد الشاب. فعادت كومةً من الأطفال تعرضوا للجلد والإهانات، مع إحساس بالاغتصاب، رغم أنهم لم يمسوها، وشعرها لم يكن مشعثاً..!

أمام وقع كل هذا أحست فتاة الرواية أن أشياء العالم تداهمها وتعبرها.. وأن المصائر مقدرة، ولا تختلف باختلاف الحال. سلمت الممرضة الهرمة من جديد عملها، وكتبت رسالة للطبيب:

"ودون أن أترك عنواناً لي، ودون أن أترك جواباً في غرفة الكشف، هربت، وظللت أهرب حتى وصلت إلى المرتفعات..".

هناك: "كانت الجوارب والعكاكيز تتطاير قرب لهاثي، وأنا أصعد وأصعد، وأعلو وأعلو، حتى تدفق الهواء الخفيف إلى رئتي وروحي...".

ترافق ذلك مع اختتام السيناريو الذي كانت تقرؤه.

إيجابيات الرواية:

1-التماهي مع الحالة: فقد استطاع الكاتب أن يجمع خيوطاً كثيرة وتفاصيل وأفكاراً، ليذكرنا كل لحظة بالشلل والعكاكيز والتوق إلى الحياة:

-أزرع فكري بصوت ضربات العكاز.

-تتحسس جسد العكاز الأليف، وتشعر نحوه بالفضيلة والود.

-نز من العقد المدورة صمغ شفيف.

-ربما لو كنت رجلاً، وأحببت امرأة مثلها، ربما أقلعت عن التمريض ولتوقفت عن التفكير في مسألة تؤرق كل شجرة تراها حين تسأل نفسها كم من العكاكيز هذه الشجرة في جذعها وأغصانها وخضرتها العالية.. ص/30/.

-وانتبهت كأنما يحاول هذا النمط من الكتابة /السيناريو/ أن يقسم الكلام إلى عكازين. ص/68/.

2-الإنسانية: تعامل الكاتب مع شخصيات الرواية جميعها بود، بل تعاملت جميعها بخلفية إنسانية كانت تظهر حتى في لحظات الخصام أو الافتراق.

-وكدت من شدة استغراقه في النوم، أن أرفع أحد العكازين وأهوي به عليه،... وخطر ببالي كمحاولة للتفكير أن أنحني على وجهه وغيبوبته لأقبلهما معاً.. ص/96/.

-ليته يلحق بالدكتورة س ويراها.. ص/76/.

3-براعة التركيز على المتعة المحرمة: فردة الجورب، الشعر المشعث، اللهاث والزفرات.

-فالركبة التي تنسى جوربها هي في آخر الأمر أكثر حباً وهياماً من رفيقتها التي لم تنس.. ص/73/.

-تخيل -تقول الزوجة- "أريدك الآن.. لقد سئمت الاستلقاء في صورة زوجة، وأحب الآن أن أعود إلى الزمان الذي لم نكن فيه على مثل هذه الثقة، وكان الارتباك والتردد والمباغتة والتحير، أشياء أكثر حضوراً وتأثيراً فنياً..".

-وحدها ساقي كانت تبكي.. كاد أن يقتلها الحنين إلى فردة الجورب.. ص/117/.

4-تعاون الأقدار الإلهية مع أقدار السلطات مع الرسميات الحياتية والاجتماعية لترسم المواقف والنهايات.

-حتى أتمكن إذا ساءت الأحوال أن أتخلى عن الاقتناع بكروية الأرض وبراءة الزوجات والحكومات.

5-اللعبة الفانتازية في الانطلاق الذي خلق مستوى جديداً أمن غنى للرواية وفضاءات جديدة ومشاهد من زوايا وإمكانيات مختلفة.

6-الأفكار: وردت خلل الرواية أفكار مهمة يمكن التوقف عندها ومناقشتها، بصرف النظر عن الاختلاف حولها أو إطلاقها:

-الرجل الحر أكثر جاذبية وتفتحاً، لكن أجمل الرجال من ارتبط بأنثى أخرى، لذلك يصبح الوقوع أمامه والاستسلام إليه من أعظم المنجزات.

-الإنسان البعيد يوافق بسهولة ويسر أكثر مما يفعل القريب، ربما لو كنت قريباً لاختلف الأمر..

-فالأمهات، وهذا شيء خارج عن إرادتهن، عندما يقررن الدخول في الأمومة يفقدن القدرة على الانتباه إلى شيء سواها.

-ليس أفضل للكائن الجميل من أن يظل ضائعاً ووحيداً.. ص/99/.

-الكائن مهما كانت ملامحه، يمكن للإنسان الآخر أن يرى فيه كيانين متباينين، وهذا راجع إلى الجهة والزاوية التي يقوم فيها الإنسان بالنظر إلى الكائن الآخر.. ص/118/.

7-السخرية: السخرية الواردة في الرواية بارعة، فلم تكن مفتعلة، أو زائدة.. بل عبارة عن لمحات متناثرة خفيفة ذكية:

-لأن المرأة عندما تستعمل ساقيها القويتين لتثبيت حضورها في البيت، تصبح الحياة صعبة على الزوج.. ص/55/.

-هل يمكن للأديب المبدع أن يكون مبدعاً وسميناً في وقت واحد؟! ص/68/.

8-الرفض أو التمرد على الحكومة: وقد جاء ذلك بإشارات رشيقة، دون أن يكون فظاً أو صارخاً:

-ليس للحكومات ذنب، إن ما يفعله الزمان بنا أمر من الحكومات وأعتى. ولأننا لا نقدر على مواجهة الزمان نتفرغ للحكومات، ونبدأ بالشتائم والضجيج، الحكومات كيانات لا قيمة لها ولا وزن، ولا تحتاج منا كل هذا الغضب والهياج.

-تساءلت عن هذا الشيء الغامض الذي يطلق عليه الناس اسم الحكومة، وهل يسير على هواه أم يحيطه الناس بالعكاكيز واللافتات.. ص/82/.

9-الزمن: لم يكن الزمن خطياً في الرواية بل جاء متخلخلاً ترك العمل حيوياً، مع قفزات إلى الأمام والخلف. بدأ من منتصف الحال، وتراجع إلى الخلف ثم إلى الأمام... وهكذا.

10-اللغة: رشيقة سلسلة لم تكن عبئاً على العمل؛ حتى حين الحديث عن بعض الأفكار فقد جاء خاطفاً إلا في حالات قليلة سيشار إليها. كما اعتمد الكاتب حوارات سريعة غنية وحيوية. كما جاء السرد مكتنزاً بالدلالات والظلال والأصداء في مواقع

كثيرة:

–عندما أصل إلى باب العيادة يتركني لهاثي، ويدخل قبلي، فأتتبع ضلاله وضياع أهدافه وأعيده إلى رئتي.. ص/26/.

–وأنا شديدة الحرية، وشديدة الالتصاق بالوسادة والطبيب.

–وعندما وصلت إلى باب المبنى، أحست وكأنني مستعدة للبكاء الأعمى الطويل، كما يفعل وليد جديد خرج لتوه من أطراف أمه، حيث كان في قمة الحصار.

11–المتعة والغنى: الرواية من دون شك ممتعة وثرة بالكثير من المعاني والدلالات والأفكار المفيدة والمهمة نفسياً واجتماعياً وحياتياً.

المآخذ على الرواية:

1–بعض الأخطاء النحوية: وكان فيه مبلغاً كبيراً، مبلغاً أستطيع.. ص/126/.

–الراتب الذي تتقاضيه.. ص/119/.

–وكيف تسمع الجدران والأبواب بكائها.. ص/59/.

2–بعض الركاكة في التعبير: تكرار: أجد نفسي، أموالاً.. ص/25/.

–وبعد مضي مدة عام على عملي في العيادة وبعد أن أصغى الطبيب لحول كامل من ضربات العكازين.. ص/37/.

3–التدخل من قبل الكاتب:

–الأنوثة لا تتبدى إلا في شعرها ونهديها وبعض المساحيق في محفظتها.. ص/32/.

4–بعض الأفكار أوسع وأعمق من مستوى المتحدثين:

–ولكن والدي من النوع الذي، أقصد،.. كأنما يتحرك تحت مشيئة الدفعة الأزلية التي تحرك الكون والمجرات والتوابع ولديه اعتقاد أن أحسن الدروب الرب الذي ينتهي بهاوية.. ص/64/.

–لا تنس أن الليلة الغريبة تجعل أثقل الناس في خفة الريشة بسبب الانفعال والمفاجأة وربما الحب.. ص/93/.

5–الشرح والتقريرية: ص/29/.

–وهكذا كنت طرفاً في الشقاق بين الصديق وصديقه.. ص/114/.

وفي قليل من المواقع الأخرى..

غسان كامل ونوس

❒

قراءات... قراءات... قراءات

مجموعة الصقيع

لـ عبدو محمّد

المجموعة شكلاً:

تتألّف من مئة وستين صفحة من القطع الصغير، غلافها صقيل أزرق، محلّى بألوان الطيف، مصنوع بدقّة حاسوب عالية، اسمها واسم مبدعها ظاهران بجماليّة ووضوح، ترقد بين دفّتيها تسع عشرة قصّة تتراوح أطوالها بين صفحتين واثنتين وعشرين صفحة، وهي الطبعة الأولى لعام 1998 لدار الفكر بدمشق، وهي الدار التي منحتها جائزتها للعام نفسه.

المجموعة من الداخل:

آ-*تعتمد قصص المجموعة أفكاراً محسوسة معاشة*، ليست آتية من فراغ أو عدم، بل هي منتزعة من المحيط المعيش، بدقّة وخصوصيّة، ويستطيع المتلقّي إرجاع كلّ قصّة فيها إلى مصدرها لأنها تقع تحت الحواس مباشرة، وهي تدمج بين المستوى المنظور كتابيّاً والحوادث المتفرّقة، المعبّر عنها بلغة تساعد على تمكّنها في النفس، وتحقّقها في الذاكرة بشيء لابدّ منه لإرجاع الحدث إلى صفحة الذاكرة بمحطّاته الحديثة أو المبكّرة، وتستشعر وهي في طور التشكّل الجنيني.

ب-*المجموعة حافلة*، لا تفي بها عجالة كهذه، لذلك سنوجز القول في معظمها ونبوح بشيء من تفصيل في قصّة واحدة منها، رأينا أنّها تكفي لتكون دالة على المجموعة بخاصّة، وعلى صاحبها بعامّة، مضمون المجموعة زاخر خصب، وشكلها يحاول أن يجد نفسه ويجدّد ذاته في كلّ واحدة من القصص المحتواة.

حـ-شيء في القصص:

أ-**الصقيع:** القصّة التي تحمل المجموعة اسمها (4 صفحات) قصّة تلعب على ثنائيّة الحضور والغياب، حضوره وغياب أحبابه؛ الزوجة، الحبيبة، الأصدقاء، المسؤولون، الابن، ونتج عن ذلك اغتراب الرجل عن محيطه، وسيطر الصقيع عليه، في جوّ لا صقيع فيه.

2-**حدث ذات مساء:** تتألّف من (6 صفحات) وتتحدّث عن رحيل أخ ليس شقيقاً وتسترجع من خلال السرد الذاتي للأحداث (الضمير أنا) الذي يشعر كثيراً بالندم وعودة ذلك كثيراً واستقراره في ضميره وذاكرة الأخ الراوي.

3-**بكاء الحجر:** (7 صفحات) تسرد من خلال تداعيات وهذيان، يتمركز حول نقطة هامّة، تمثّل دعوة حارّة للاهتمام بآثارنا وأوابدنا التاريخيّة، وبخاصّة مئذنة الجامع الأمويّ، مع التعريج على محاولة ترميم المسجد الجديد.

4-**الولادة** (4 صفحات) تمثّل دعوة حارّة مخلصة، لإنقاذ مشافينا العامّة من الفوضى واللامبالاة التي تسيطر على كثير من العاملين بها، من خلال ترميز أنساق السرد، وإثارة الحوار، حول تفسير المضمون، وهي تتحدّث عن مكابدات امرأة بسيطة في رحلة مخاض صعبة حقيقيّة.

5-**المواطن عبد الرحيم:** (10 صفحات) عبد الرحيم هذا رجل صالح أفسدته شرور المجتمع، ولسان حاله يقول: لو لم يكن عبد الرحيم، لكانه لو كان الخيار عائداً إليه، وتحدّثت القصّة عن تحوّلاته وارتكاساته واغترابه عن مجتمعه، مع مقارنة بين الماثل والماضي.

6-**رسالة إلى وزير الصحة:** (9 صفحات) قصّة جميلة يستنجد فيها صاحبها بسيادة الوزير خوفاً من ملاك الموت الذي لا يفارق غرفته ويودع أحد مشافي الأمراض العقليّة، ولا يرى الذين خارجه أفضل حالاً من الذين يقطنون في الداخل، لم نشعر باغتراب صاحبها كثيراً لأنه يعيش طقساً من طقوس الواقع الثابت الراهن.

7-**الزحمة:** (3 صفحات) مريض يتوسّد الرصيف، يموت ولا يبالي بموته أحد، في مجتمع المدينة التي تفقد كثيراً من القيم، ومضى الخير مع من مضى بعذوبة وشفافيّة، أمام جيل زحام لا خير فيه.

8-**الجرافات** (21 صفحة) يجذّر المتن الحكائي من خلال إسقاط تاريخيّ فيه مفارقة جارحة وشكّل خلفيّة للقصّة التي أسقطت معانيها. بمفردات مؤثّرة، وهي تدور حول جرف مقبرة الزعيم إبراهيم هنانو وتحويلها إلى مسجد.

9-**المتقاعد وحديث الذكريات:** (22 صفحة) سنفصّل فيها القول لاحقاً.

10-**موت الوجيه رقم(2):** (7 صفحات) قصّة في أصوات أربعة ترتبط مع قصّتنا المهزومة في تعدّد مستويات السرد.

11-**عقي حسين آغا:** (9 صفحات) تدعو إلى الاهتمام بالتراث من خلال بائع الطرابيش الحلبي الوحيد، ويعتبره القاصّ من القيم التي يجب الحفاظ عليها.

12-**شخير السيد المحافظ:** (10 صفحات) حامل ومحمول في رحلة سفر، يتنكّر فيها المحمول لمن حمله في سفره ويجحد أخوّته بطريقةٍ تتنكر للصلات الإنسانية.

13-**موزة** (2 صفحتان) تكاد تكون قصّة قصيرة جداً، يبرز الإيثار فيها قيمة هامّة ممزوجة بلهفة وحنان وحب.

14-**المصير:** (2 صفحتان) كسابقتها تشكّل تنويعاً على الشكل القصصيّ، تظهر البكاء على الراحلين بكاءً على النفس التي تنتظر دورها.

15-**هذه هي الحياة:** (3 صفحات) تتحدّث عن انحدار القيم والساقطين معها كأوراق الخريف التي تذروها الرياح بشفافيّة وتداع.

16-**المشهد** (6 صفحات) كيف ينام كثيرو الهموم وهي وصفٌ لتداعيات ذاتيّة قبل الخلود إلى النوم الذي لا عمق فيه، ويضيع بين أرقين.

17-**قصّة عاديّة** (7 صفحات) تعاشقا وافترقا بفعل الظروف، وبقيت نقطة بيضاء في كلّ منهما، تشهد على ما كان، يحاول استرجاعها لكن هيهات.

18-**الهروب الكبير:** (6 صفحات) إسقاط تاريخي، يمثّل محاولة إفادة من موروث القصّ المعاصر، تحاول استرجاع إنسانيّة الإنسان.

19-**تداعيات امرأة:** (10 صفحات)) امرأة غاب زوجها وعاد بعد أن مضى قطار العمر تتعلّق بنفس الحوامل الفنيّة والاجتماعية التي مرّت في القصص السابقة.

د-المتقاعد وحديث الذكريات:

فيها شيء من البوح الجميل نحاول أن نؤثّث به فراغ اللحظات القادمة:

الوجه الأوّل:

إنّها القلعة شاهد الإثبات، القلعة الشمّاء بحجارتها البنّية الفاتحة وعنفوانها وخلودها، هو القلعة لكنّها متحرّكة، وهي ترى وترى، وهو يرى ويرى، ولكلّ منطقه ونظرته، هو آبدة أسريّة، وهي آبدة تاريخيّة، يناجيها من المقهى المقابل، يحاورها ويسمع هسيس جدرانها، يخاطبها، يبثّها شكواه، يروي لها عذاباته، وتكون شاهد الإثبات على تداعياته التي بلغ فيها حدّ التوحّد، وهو الهازئ بالأعاصير، حزين كحزنها، حزنها لإهمال أهلها وجفائهم، وكربه لجفاء أهله المقرّبين، حزينة بشموخها، وهو غريب وصادق ووحيد، يقضي أيّامه بثبات يشهد القلعة على ما أصابه من جحود ونكران، وهو المناضل الذي عايش هنانو وفرح لانتصاراته، وعاش الاستقلال، وفرح لأهازيج صباياه، وصفّق لعلم الوطن، وهو يرفّ عالياً في السماء، وعاصر الوحدة والانفصال والحروب، درس ونجح وتوظّف، أحبّ وخطب وتزوّج وأنجب وربّى وعلّم... كبر الأولاد.. طاروا في كل طريق، وكثر المتسلّقون وأتى من سيحلّ محله في الوظيف. دون وجه حقّ، فكره الحياة والناس معاً. أولاده طاروا: مجد وازدهار: مهندسان يعيشان خارج القطر.

صادق : أعمال حرّة كثير النقود قليل الضمير.

هدى : تزوّجت غنياً، وتعقّدت نفسيّاً.

وآن لهذا القلب أن يرتاح، وارتاح على أريكة التقاعد الطوعي، وفي المقهى المقابل للقلعة يجلس ليحدّثها بمعاناته، وبعد القلعة أتى دور مقاعد الحديقة العامة، ثمّ أمّ الأولاد التي فشلت في مواساته، ثمّ النقود... لكنّ المدّخرات بدأت تنفذ، والرغبات بدأت تتقلّص، والوحدة بدأت تتجذّر، حوامل حكائيّة ناطقة بكثير من ألم، يعبّر عنها السرد القصصيّ بفجائعيّة.

(ضايقني همسه، وأتعبتني تلميحاته ونظراته وطلباته، قيل لي: قد يهينك بطريقة ما(1): أين الأولاد؟ أين الهندسة؟ أين التجارة؟ أين الأخلاق؟ كلّ ذلك انقضى عهده، كلّهم ذهبوا، إلاّ هو، بقي صامداً كالقلعة، صامداً بحزنه، لكنّه لم ولن يتهدّم، سيظل صامداً إلى النهاية وشاهداً على انفضاض كلّ من مرّوا به، تماماً كقلعتنا الشمّاء، لم يبق حوله سوى أمّ الأولاد، المشجب الذي يعلّق عليه الهموم.. لكنّ هذا رأيه فيما فعله فيه هذا الزمن الصعب، ويبث القلعة الصامدة شكواه (أطلت عليك يا صديقتي فاعذريني، كثرة همومي هي السبب الأوّل، والثاني أعرف أنّك لا تبالين لو تحدّثت أمامك شهوراً، سأحكي لك يا صديقتي)(2).

الوجه الثاني:

*مجد : (عرض عليّ نقوداً مرّة ولم يلح (3)) كيف يفهم العزّة كيف؟

*ازدهار : (تقول لي كلّما أتت لزيارتي: (كان زوجي جيّداً يا أبي، لكنّ الطمع ركبه، والتجار أكلوا ماله)(4) وهي تعيش مع زوجها رحلة ترميم للمال المفقود!

*صادق : (زعيم اللاهثين هذا الذي لا أكاد أراه لسرعة جريه)(5) عرض على أبيه أن يبيع البيت، الشيء الباقي له من الدنيا، وأن يضع معه المال، ويعمل معه في التجارة، ما أسوأ تربية جيل اليوم؟ وكيف غيّر الزمن النفوس؟ وجعل الأبناء والزمن يتكالبان على الأب، زمن كادت أن تتلاشى فيه القيم.

* هدى : ركضت وراء الزينة والبهرج (ارتضت لنفسها زوجاً لا يملك إلاّ المال)(6) ليست مرتاحة، وتكابر، وتدّعي، وتصمت، ضاعت يوم زواجها الأوّل.

*شريكة العمر : هي قلعة أخرى لكنّها أصبحت بعيدة قريبة (نظراتها الدافئة الحنون، صارت باردة جافّة)(7).

*الأب يحدّث القلعة : (أرنو إليك كعاشق أمام بيت محبوبته، مرات كثيرة، أسائل نفسي: هل لهذا كنت أعلم وأحلم، أقول لنفسي: هذه هي الحياة، ولا أقنع بالجواب)(8).

الوجه الثالث للقصة:

ما مرّ مثل حالة الأب، لكن ماذا يمكن أن نقرأ على الصفحة الثالثة التي تحمل رأي الأولاد المختلف، المحمول على متن حكائي يروي القصّة وفق وجهات نظر أصحابها بطريقة تختلف عن وجهة نظر الأب كالتالي:

**–مجد : يفلسف الأمور حسب ذائقته، ويراها من منظوره، ويسأل نفسه، هل أخطأ بحقّ والديه معاً، عرض عليهما نقوداً، والده أبى وترفّع، يعرفه صاحب أنفة، كيف يلحّ عليه، إنّه كالقلعة لا يريم، يعطي لوالدته المال خفية، والده يعرف هذا ويصمت، يسأل عنه في رسائله، تطمئنه أمّه وتقول: إنّه صامت وحزين، رسائله تشعرها بعدم النسيان تصرّفاته تبقى محمولة على الإيجابيّة (اشتريت بيتين متجاورين نسكنهما معاً، يفرح بكما أولادي كما فرحت وإخوتي)(9)، غداً سأعود وسيغفر لي والدي تقصيري، لأنّه عطوف لا يحمل حقداً.

**–أمّا قالته ازدهار فهو اعترافها بذنبها تجاه والدها، تتحدّث وتبكي أمام القلعة الموصدة على حزنها تبكي ندماً، وتدسّ في جيب أمّها نقوداً كلّما سمحت الظروف بزيارتها، وسافرت لتعوّض الخسائر في التجارة ماذا بوسعها أن تفعل لأب هي بعيدة عنه، غداً ستعود إلى حضنه الدافئ، لكن متى تتحقّق العودة؟ (وهل تنتظر الأيام؟ أقولها ولا أدري ماذا أفعل)(10).

**–أمّا صادق فكان حديثه يتمّ عمّا يلي: والدي لا يريد أن يفهم أن الدنيا تغيّرت، أنّ الدنيا مادّة فقط، وهو لا يملك إلاّ بضعة ملايين، والده يعيش على قيم الماضي الذي انتهى، كيف سيفهم (أنّ الخطّ المستقيم ليس أقصر مسافة بين نقطتين دائماً)(11) والدي يسميني الثعلب وينسى أنّه إن لم أكن كذلك أكلتني الذئاب، ويختم بقوله: (أرى حزنه، حاولت مساعدته وإرضاءه، ولكنّه لا يرضى، ماذا أفعل)(12).

**-هدى: بها شوق عارم لتلقي نفسها بين أحضان والدها، تقلّب جيوبه تودّ لو تعترف بفشل زواجها، لكن لا هي فعلت، ولا والدها ابتسم، في اللقاء الأخير ظلّ جامداً كصخر القلعة، لا تشك رحمة به، أين هو؟ أين إخوتها، أمّها، بمن نستنجد؟ (أولادك قد كبروا، فضعي ملحاً على جرحك، واسكتي يا امرأة، فما جرى قد جرى)(13).

**-أم الأولاد: تسترجع حكايا حبّها وإنجابها، واستقامة زوجها، زوجها الذي ربّاها وأولاده على الاستقامة، لكن ضاع وتلاشى. هذا كلّه واختصرت الحاجات وتباعد الأبناء (ما يفعله الناس ببعضهم هي المحنة يا امرأة)(14) عندما زاحمه موظّف حدث على منصبه، كان يرى الانحراف ولا يقوى على تقويمه (كم هي وضيعة حياة الإنسان هذه)(15) كان يرتاح مع ازدهار، مجد يرسل إلينا مالاً نعيش به، يرفض مساعدة صادق، (هذا الولد ماله حرام، لا يحلّ أكله، أنت طالق إذا أخذت منه قرشاً)(16) هكذا تعيش بين المطرقة والسندان وتقول: (انظر حولي فلا أجد إلاّك، وأنت بمأساتك، وأتحامل على نفسي كي أواسيك ولكن إلى متى؟ أقولها لنفسي ولا أبوح بها)(17) وتبقى مفجوعة بالجميع ولا تفشي سرّاً لأحد، هي قلعة أخرى صامدة وصابرة.

هذه هي القصّة التي بقيت مفتوحة الخاتمة، وقابلة لخاتمات، وهذا يفضي إلى الحديث عن شكلها، الذي يوجز بالكلمات التالية.

هـ-شيء في الشكل:

تعتمد القصّة تيار الوعي، أي العودة من نقطة تنوير يراها الكاتب مناسبة، ويعود منها بالقارئ إلى الخلف، وقد اختار القاص لحظة الجلوس في المقهى، أيام القلعة، ومناجاته إيّاها، والعودة عبر لحظة مهدوفة مناسبة، ويتأنّق في عرضها على نحو طبيعيّ هادئ، من خلال رحلة تيار الوعي المتنامي، السابر لكلّ لحظات الماضي بدقّة، كيف أحبّ وتزوج ونجح وتوظّف، وكنّا نحسّ به راجعاً إلى الخلف على لسانهن أو لسان زوجته عندما يحاول استرجاع ما مضى، بالرجوع بالمخيلة إلى الخلف ليكمل لحظات بلغت تمامها في ذاكرته وعلى الصفحات أمامنا.

تظهر بطريقة القصّ التي اختارها الكاتب شكلاً لقصّته، أصوات عدّة تتصارع، صراعات عدّة مع نفسها، أو أشباهها أو محيطها وهو ما ظهر من صراع بين الأب والأبناء، وكلّ رأى الحدث، وعبّر عنه من زاوية رؤيته الخاصّة، ولا يكتمل الحدث إلاّ بتمامه وسماع أقوالهم جميعاً، وتبقى له بقيّة تتوجّب إضاءتها من القارئ المتلقّي، ولا بطل في هذا النوع من القصّ، كلّهم بالسويّة نفسها، مع ميزة بسيطة للأب، وهي طريقة تحدّث فيها (باختين) الذي كان يعتبر القصّة عبارة عن تبادلات حواريّة خفيّة أو محسوسة بين الشخصيّات المتصارعة، ولا تتركّز الأهميّة فيها على ما تقدّمه القصّة من حقائق وأفكار، بل على أهمية هذه الحقائق والأفكار المعبّر عنها بواسطة تنوّع الأصوات (الشخوص) وهل أهمّ من احترام الوالدين الأبناء، الأب والقلعة والأبناء، كلّهم بنفس الدرجة من الأهمية، القلعة اختارها الأب كموازنة يبثّها شكواه ويخبرها بما يحسّه حقيقة، كما ظهر تواز آخر يظهر بين المؤلّف والقارئ، دعمه فيها تركيز الخطاب الداخلي في لغة الشعور المحسوسة في فضاء النصّ، وفي مثل هكذا شكل لا توجد بداية محدّدة، أو نهاية واحدة يمكن الركون إليها، واحتمال عدم ورود الخاتمة أكثر وروداً كما في قضّيتنا الماثلة.

ويبدو الكاتب متأثّراً بأسلوب جبرا القصصيّ، وجبرا متأثّر بتقنية غربية كثيرة، منها الصخب والعنف "لفوكنر" الذي يروي قصّة تتقاطع مع هذه القصّة، يرويها إخوة ثلاثة، كلّ من زاويته، وكان أحدهم أعمى، ويتلو المؤلّف القسم الأخير من القصة، وتتفاوت المضامين، وتختلف الرؤى، وتتباين وجهات النظر، وإذا أردنا دراستهما معاً سنحصل على تقاطعات كثيرة، أهمّها الأسلوب الجديد في الطرح، وفي تركيب الصور، والاعتماد على استثارة الوعي والتداعي، وفيها كما في قصّة "عبدو محمّد" أخت حنونة عطوفة محبوبة، وبذلك يكون القاص "عبدو محمّد" قد طرق بنجاح إبداعات القصّة المعاصرة، وأثبت بطريقة غير مباشرة، أن قصّتنا العربية قادرة على استيعاب وتمثّل أيّ شكل قصصيّ وافد، كما أنّ ممارسيها قادرون على الإبداع الخاصّ المنبثق من بين ظهرانينا، وكلّ قاصّ يفلسف الموضوع تبعاً لرؤاه الخاصّة، وهي بذلك تتناصُ مع قصص أخرى ومتن حكائي معروف، كما أنّها تتجاوز البناء التقليدي للقصّة السائدة، أملاً في الوصول إلى شكل أكثر جدّة وحداثة.

و:كلمات تسع في اللغة:

I- تتّسم لغة المجموعة بالبراعة والجمال، ودقّة وقصر الوصف، وظهر فيها توظيف متقن للحوار، وتركيزه بطريقة الاسترجاع الفني المتناسب مع طريقة الخطف خلفاً، كما أنّه نحت المفردة بطريقة يقترب فيها من الرمز، وقدّم بذلك حواراً من نوع

خاصّ منه:

-تقول لي كلّما أتت لزيارتي حاملة هدايا جديدة، كان زوجي جيّداً يا أبي لكن الطمع ركبه، والتجار أكلوا ماله، وهو يبحث عن التعويض(18).

-كيف ولماذا؟ تسأليني يا صديقتي ولا شك، سأحكي لك فاسمعيني ولدت في العشرينات من القرن الماضي...)(19).

II- قدّم عواطف الأب تجاه الحدث بشيء كبير من الموضوعية، المنظومة في كلمات مشحونة بالمعنى إلى أقصى حدّ ممكن، بعض الشحن ناتج من نحت لغويّ وقصديّة وتكثيف جملي:

-(إلى أين؟ ولماذا؟ لا تسأليهم، هم لا يعرفون، وأجوبتهم غبيّة متشابهة، مع أنّهم يدّعون الذكاء والفهم، المستقبل وهموم الأولاد وكثرة الحاجات، وهم صنعوا ذلك كلّه(20).

III- راوحت جملة النصّ بين الطول والقصر متناسبة مع الموقف مثلاً: (كبرنا، كبر الأولاد، شباباً صاروا، كهولاً صرنا، وبدأت الأمور تتغيّر قليلاً قليلاً، والحياة التي كنّا نعيشها سعداء، راح يغزوها العكر، والغلاء يفسدها بإطلالته البشعة)(21).

IV- في لغة القصّ بعض الأصالة، لكنّها أصالة لا تفصلها عن سياقها المعتاد المعاصر، وكان لا يكثر من الصفات، لأنّ الإكثار منها يذيب الشيء الموصوف، واتّضح هذا فيما مرّ من شواهد.

V- لغة القصّة كانت أداة تحقّق بها الواقع (مضمون القصّة) وعرض مأساة الموظف الشريف بدقّة، وكانت معبّرة بدقّة عن الواقع وحملت كثيراً من مادّة الحقيقة، وكانت تربط بمتانة بين العالمين الذاتي والموضوعي المساهمين في بناء تشكيل لعبة السرد الفنيّ.

VI- لم تظهر في القصّة مستويات لغويّة تتناسب مع الشخوص، بل ظلّ الأسلوب يسير على وتيرة واحدة، هي وتيرة "عبدو محمّد" التي يمكن أن يعرف بها بداية ونهاية، لا يوجد فيها تقعّر بل فيها أصالة، (وليس الأدب في نهاية المطاف سوى استغلال لبعض خصائص لغة ما) بول فاليري.

VII- كانت تتغلّب الجملة الاسمية، وهي ترسم الانسجام في الأسلوب، ومنه (ليال كثيرة أجلس وحيدة- جامداً كصخرة -كسيفاً جاء- مرّة زارنا)(22) وأظن هذا ناتجاً من اهتمامه بالشخصيات، فالاسم أوّلاً والفعل ثانياً، لأنّ الأول مسبّب في حدوث الثاني، والأشخاص هم الذين يجترحون الأحداث ويروونها، ومن ثمّ يحدث الفعل، وتحديداً الماضي، لأنّ تقنيته تعتمد الاسترجاع، والعودة تجاه الذي كان، من خلال لحظة حاضرة، لذلك يتساوى الحاضر مع الماضي، وقد لا يظهر المستقبل قط، وقد ظهرت الأفعال التالية في مقطع واحد: (كان- جاءني- يبكي- قال- وصفوه- أهالوا- ألقى- راح- يبكي- مسحت- داسته- كان- ينشح- يرتجف- أراه- سألت- رحل)(23)، ذلك لأنّ القصّة قصّة أشخاص يروون استرجاعاً أحداثاً حصلت فيما مضى، ويشعرون القارئ المتخيّل بحرارة الحدث وقربه من النفس.

XIII- هناك هنات لغوية قليلة أخرجت الجملة عن مقاييسها النحوية المتعارفة ولولاها لكانت متكاملة في هذه الناحية، وهي قليلة معدودة.

XI- الكلمة اللغوية الأخيرة، تدور حول الغموض الذي لا يقاربه في قصصه وكان واضحاً تحدّث بلغته عن آمال يرجى تحقّقها، أو واقع يرجى تجاوزه كما في المقبوس التالي: (غريب ووحيد، أنا في بلدي وبين أهلي، أليس قاسياً ألاّ يجد الإنسان إنساناً يأنس إليه، فيلجأ إلى القلعة يحادثها؟)(24) و (هأنذا في نهاية العمر أجلس منتظراً النهاية، كم هو صعب أن يجلس المرء منتظراً النهاية).

ز-جملة من الكلمات في المضمون:

طزاجة الشكل الممتزجة مع جمالية اللغة، أخضعها القاصّ لتقنية أدبيّة خاصّة دالة، تحمل بصمة تدلّ على مبدعها، وكان أبطاله من النماذج البشريّة الفاعلة في محيطها (الأب- الأبناء) راقبها بوعي ولم يتدخّل في مصائرها، كانت هي تصنع مصيرها، وتبحث عنه، ويدعونا إلى مراقبتها بطريقة مباشرة مؤثّرة، ويقيم تناظراً فرديّاً بين عناصر القصّ، بحيث تتكوّن في الخيال بغية

مجانسة ماهو في الواقع، والقصّة تمثّل دالّة على ذلك، وانبعاث القصّة من السرد الذاتي يكشف الذائقة الخاصّة للإنسان المتحدّث عنه (الأب عندما كان يناجي القلعة) واصفاً متاعب الحياة، واضعاً النواقص تحت المُجهِر بإضاءة مستديمة تظهر الكبت والحرمان والقهر والتسلّط، ويحاول بقصصه التي لم تعرف الفرح وأبطاله المأزومين غالباً أن يدافع عن حق الإنسان في الحياة حاضراً، وقلّما أشار إلى المستقبل مباشرة، بل كان يشير إليه بشفافيّة خلال حيرة الأب بعد انفضاض السامر من حوله.

وإذا كانت نماذجه مختارة من الطبقة المأزومة التي طحنها واقعها الاجتماعي وهي الطبقة التي يعي واقعها ويعايشها جيّداً، وبذلك كان أميناً على طبقته وهادفاً في إبداعه، يسخّر كلمته ويطوّع فنّه ليقدّم فنّاً بطريقة مناسبة، وهي قصص منتمية إلى بيئته التي يقرؤها بعين دامعة واسعة، ووعي فكريّ واضح، وينبّه إلى ضرورة الاهتمام بالإنسان الفرد، بعد أن يكون قد أدّى دوره جيّداً في الحياة بعامّة (من خلال تربية صالحة وتقديم أبناء يشاركون في بناء الوطن، وفي الحياة الاجتماعيّة بخاصّة (من خلال الوظيف الذي قام به على أكمل وجه حتّى اللحظات الأخيرة (رغم كلّ المضايقات، وحصد النتيجة، جحوداً من أبنائه ومجتمعه ممثّلاً بالموظّفين المنحرفين الجدد، هذه الطبقة يدعو إلى الالتفات إليها وضرورة رعايتها نفسياً واجتماعيّاً لأنها أوابد ستظل أرواحنا تنعم بدفئها وظلّها إلى ما شاء الله، إضافة إلى أشياء أخرى تقولها القصّة كضرورة الترابط الأسروي والعودة إلى الأصالة العربيّة التي بدأت تتعثّر في رحلة اللهاث وراء المال، وما نفع الإنسان إذا ربح العالم وخسر نفسه، والمقرّبين إليه، وأضاع بعض قيمه، كما عرّض بجشع التجّار وتلاعبهم بالبسطاء، وطرح من منظور آخر قضيّة الغربة التي قد لا تكون مثمرة دائماً، ويكون العمل في الوطن أكثر جدوى.

هذا كلّه بتركيز جعل المتابعة أمراً ممكناً، قرب فيها الخيالي من الواقعي كثيراً حتى قاربا من التطابق، حتّى لتكاد تحسّ بفداحة الظلم الواقع على الشخوص القصصيّة نتيجة ممارسة الوعي بدقّة إبّان المخاض الإبداعيّ، الذي أتى دالاً على انعكاس الحدث وتأثيره في ذات المبدع، كأنّ القصّة حدثت معه شخصيّاً، وهو ينزع إلى تحقيق شيء حضاريّ للوطن المملوء بالمنغّصات، وأخيراً قدّم قصّته وقصصه في جملة حافلة بالواقع والحلم، والحضور والغياب ونرى أنّه حقّق كمّاً لا بأس به من أهدافه بأصالة وعمق وخصوصيّة.

هوامش:

المقبوس	1	2	4+3	6+5	8+7
الصفحة	76	72	78	79	80

المقبوس	9	11+10	12	13	15+14	17+16	18	20+19
الصفحة	82	83	85	88	90	92	78	72

المقبوس	21	22	23	24
الصفحة	74	79	91	73

زياد مغامس

❐

متابعات ... متابعات... متابعات

الومضـــة الشـعريـة

إذا كانت حركة ((الحدّ الأدنى Minmalism)) الّتي برزت في الولايات المتحدة، ونادت ((بكتابة مختصرة لحياة مختصرة)) ورأت أن القصة القصيرة أو الأقصوصة هي خير تطبيق لهذا المبدأ، وهي الأكثر ملاءمة لروح هذا العصر الّذي يوصف بعصر السرعة، فإنّ الومضة الشعرية بالمقابل هي وليدة هذا العصر، وإنّ ما يُقال عن القصة القصيرة يُقال عن الومضة تقريباً، وكأنهما توأم تَخَلَّقَا في رحم واحد، ووُلدتا في وقت متقارب، وتجمعهما خصائص مشتركة، وملامح متقاربة.. وربّما كانتا أكثر الأشكال تقارباً وتشابهاً، لأنهما جنسان أدبيان قابلان للاختلاط والتّماهي، بحيث تمّحي بينهما الفوارق، ولا تكاد تبين. وكثيراً ما تقرأ نصّاً وتقول عنه إنّه قصة قصيرة جداً، وفي الوقت نفسه بإمكانك أن تقول عنه إنّه ومضة شعرية. وهذا ما يجعل نظرية الأجناس الأدبية بحاجة إلى إعادة نظر، وخاصة في هذين الجنسين. ولا نستغرب بعد ذلك أن نجد نصوصاً جديدة تهرب من نظرية التجنيس، وتَنْشَر تحت عنوان (كتابات) أو (إبداع) أو (نصوص) وهي في حقيقتها (قصيدة نثر) مع وقف التعريف. ومن ضمنها قصيدة (الومضة) على اختلاف التسميات والمصطلحات.. والأمثلة على ذلك كثيرة، ونكتفي بالإشارة إلى ديوان (قصص شعرية قصيرة جدّاً) لشوقي بغدادي الّذي تداخل فيه المصطلحان، وظهرت فيه قصيدة الومضة، وهي تتوسّل القصّ الشعري، أو لنقل ظهرت القصة القصيرة جدّاً وهي تأخذ شكل الشعر القصصي، وخاصة في حرصها على الإيقاع، واللغة الشعرية، والصورة الفنية، ومن جهة ثانية محاولتها الإمساك بالنسق الحكائي، والتوتّر الدرامي، والحدث القصصي.

وأظنّ أن د.محمد ياسر شرف كان من أوائل الذين قاموا بمحاولات التنظير لفنّ الومضة الشعرية، وذلك في كتابه (النثيرة والقصيدة المضادة) الذي صدر عن النادي الأدبي بالرياض عام 1981م. وقد خصّ هذا الجنس الأدبي ببحث مستقل جعله تحت عنوان: (النثيرة جنس أدبي جديد). وفي هذا البحث تَحَدَّثَ عن ولادة (النثيرة) الّتي كانت وليدة محاولات التجريب. وأشار إلى أن الذين ساروا في هذا الاتجاه كان وعيهم للشكل الجديد (يتراوح بين المعرفة التامة والجهل الكامل له) فولد بذلك جنس أدبي جديد: وقد ذهب إلى أن هذا الجنس الأدبي ((يدخل في باب اللغة ذات المقاصد الفنية –بشكل متميز– خلال هذا القرن)).

ثم اقترح تسميته ((النثيرة)) لتمييزه عن (القصيدة) بنوعيها: (التناظري والمرسل أو الحر)، وهناك إشارة في الهامش إلى أن الكاتب أطلق هذا الاصطلاح لأول مرة في تاريخ الأدب العربي في مقال نشر بجريدة الرياض (الملحق الأدبي) العدد (4538) بتاريخ 1400/7/5هـ.

ويرى المؤلف أن (النثيرة) ما ولدت فجأة، بل سبقتها إرهاصات غير قليلة خضعت للتطور، إلى أن أخذت شكلها الّذي عُرفت به مؤخراً. ولعل أهم ما اشتمل عليه هذا البحث القسم الأخير الّذي خصّصه للحديث عن (تأسيس النثيرة جنسياً) وفيه يشير إلى أن هذا الجنس الأدبي الجديد ولد وترعرع في أدبنا العربي، خلال سنوات لا تزيد على عقدين (والآن ناهز الأربعة عقود) بتأثير وجود الشعر الحرّ خاصة. وبذلك فقد ميّز هذا الجنس الجديد عن الشعر الحرّ وفرّق بينهما. وبمقارنة (النثيرة) أو الومضة الشعرية مع الشكل الفني للمنجز الشعري والحديث للشعر الحرّ أو الشعر المرسل تتبدّى الفروق الجوهرية بين الجنسين

وأُولى هذه الفروق ((الطول)) وبذلك يقول محمد ياسر شرف: ((ونسمّي المقطوعة الّتي تبلغ سبعة أسطر أو أكثر: النثيرة)). ثمّ يحاول أن يضع لها بعض الخصائص الفنية الّتي تميزها استناداً إلى ما ذهب إليه كُتّاب هذا الجنس الجديد. وذكر أن الحجج المقدمة لدعم آراء هؤلاء الكتّاب لا تخرج في أصولها عن الخصائص التالية: تميّزها بالخيال المتوقد للشعر، وحساسيته المرهفة، وابتعادها عن الحشو والزيادات، واتصافها بانتقائية اللفظ وتميّز الصورة، وقدرتها بالتالي على التأثير في المتلقي، والسيطرة على توجيه انتباه المستمع وشعوره. أما الوزن فليس جزءاً هامّاً في تكوين الشعر، بل هو إضافة لاحقة. وهذا رأي معظم أنصار قصيدة النثر. وقام المؤلف بعد ذلك بنقد هذه الآراء، ودحض حججها، وردّ على القائلين بها، وفنّد آراءهم. وبيّن أن هذه الخصائص لا ينفرد بها كتّاب هذا الجنس، بل نجدها في كثير من الأجناس الأدبية. ولا يخلو نقده من المنطقية تارة، ومن التحامل تارة أخرى. وعلى هذا الأساس فنحن نتفق معه فيما كان فيه منطقياً، ونختلف معه فيما كان فيه متحاملاً.

ومن بحث محمد ياسر شرف إلى الدراسة النقدية الّتي قدمها د.علي الشرع في كتابه (بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس) الّذي صدر في دمشق عن اتحاد الكتاب العرب عام 1987 وهو كتاب يُدْرِس فيه (الومضة الشعرية) تحت مصطلح (القصيدة القصيرة) تحديداً ويختار شعر أدونيس نموذجاً، ويحاول أن يكون في نقده تطبيقياً إضافة إلى محاولته التنظير لهذا الجنس الأدبي الجديد.

ولقد قام بمحاولة تحديد (ماهية القصيدة القصيرة) في الأدب الغربي ومن ثمّ الأدب العربي، وأشار إلى أن مصطلح (القصيدة القصيرة) لم يرد إطلاقاً في كتابات أدونيس النقدية المستفيضة.

ومع أنّ الدراسة حدّدت مسارها انطلاقاً من عنوان الكتاب الّذي يركّز على (البنية) إلاّ أنّ المؤلف انصرف في كثير من منعطفات البحث إلى الخوض في قضايا التأويل والتفسير الّتي تتصدى لمعضلة الغموض والإبهام في شعر أدونيس، وكان له اجتهادات في القراءة وتفسير النص الشعري لا تخلو أحياناً من الافتعال والتّمحّل، فضلاً عن أنها كانت منزلقاً حرف الكتاب عن هدفه. وأقلّ ما يقال فيها إنها استطرادات زائدة. ومع كلّ ذلك فالكتاب على جانب كبير من الأهمية في هذا الموضوع الّذي عالجه، على الرغم من تعصبه لأدونيس، وجنوحه إلى الافتعال في التأويل، وانصرافه في الفصل الأول للحديث عن أدونيس ومجلة شعر، ومن ثمّ قيامه بإصدار مجلة مواقف، وأخيراً موقف النقاد منه. وكل ما جاء في الفصل الأول لا علاقة له بعنوان الكتاب. أما الفصل الثاني فقد خصصه للحديث عن بنية القصيدة القصيرة.. والحديث عن البنية له علاقة بالبنيوية.. وهذا ما صرّح به حين حَدّد منهجه في البحث إذ قال:

((إنّ طبيعة الشعر العربي المعاصر بعامة، وشعر أدونيس بخاصة –بما ينطوي عليه من عمق ودقة وغموض– اقتضت منهجاً خاصاً في الدراسة، فهذه الدراسة تقوم أولاً على تفسير النصّ الشعري، وثانياً على ملاحظة الظاهرة الفكرية والبنيوية الّتي يتكشف عنها النص، وثالثاً على حصر النصوص المتشابهة أو المتقاربة وذلك من أجل دراستها في إطار ظاهرة متطورة)). ولقد زعم المؤلف أن جزءاً يسيراً جداً من شعر أدونيس قد خضع لدراسة متأنية دقيقة.. وزعمه هذا يوحي بأن ما قام به من دراسة ينضوي تحت ذلك الجزء اليسير الّذي يتصف بالدقة والتأني وفي هذا ادّعاء وتقليل من قيمة معظم ما كتبه النقاد.

ونأتي أخيراً على ذكر محاولات الأستاذ محمد غازي التّدمري لدراسة فنّ الومضة، والتأصيل لها، والتنظير لهذا الجنس الأدبي الجديد.

وكانت المحاولة الأولى مقالة بعنوان (الحداثة الشعرية وفنّ الومضة) وقد نشرت في صحيفة (البعث) العدد 8590 في 1991/7/14م وفيها يقول: ((ومن هنا كانت عملية إبداع الومضة البارقة نوعاً من المغامرة الّتي لا تُضْمَنُ نتائجها إذا لم يتقن الشاعر سر اللعبة في تكوينها الداخلي والخارجي، وعرف كيف يوظف طاقات اللغة لخدمتها)).

وبشكل عام فإن الأستاذ التّدمري يربط بين فنّ الومضة والحداثة الشعرية، وهذا ملحوظ من عنوان مقالته، ويجعل من عملية إبداع الومضة نوعاً من المغامرة، ويعوّل كثيراً على دور اللغة وطاقاتها التعبيرية وبذلك يقول: ((والقصيدة الومضة في مثل هذا التحديث الشعري قد لا تُعبّر عن قيم عروضية أو موسيقى تصويرية خارجية، كما أنها لا تسعى إلى إثبات حالة مقررة، وإنما هي شحنة كمون متوتر ومتواتر في اتجاه تصادمي استلابي يجعل اللغة الناقلة في حالة عصيان دائم، وتحدّ مستمرّ حتّى يستلهم الشاعر رؤياه)).

أما المحاولة الثانية، فكانت مقالة بعنوان (مدخل إلى دراسة الومضة الشعرية) وقد نشرت أيضاً في صحيفة (البعث) العدد

8767 في 1992/2/11م. وكانت أكثر تركيزاً من سابقتها وفيها تتجلى خصوصية الومضة الّتي جعلها في ((التكثيف، والإدهاش والمفارقة، والتوقيع، فالإيماض داخل النص من جهة، وفي ذات المتلقي من جهة أخرى)) وما يلبث أن يقول بما يشبه التعريف: ((إن الومضة الشعرية الّتي تمثل حالة شعورية، استثنائية، متغيرة تستدعي الرؤى الشاعرة بتوتر شديد فعلي وانفعالي، يمنحها قدرة أكبر على التعامل مع الحدث، الّذي يومض داخل النص وخارجه)).

أما المحاولة الثالثة فكانت دراسة بعنوان (قصيدة الومضة وإشكالية الشكل) وقد نشرها محمد غازي التدّمري في مجلة (المعرفة) السورية في العدد (354) آذار 1993. وانطلاقاً من عنوان الدراسة نجد الأستاذ التدّمري يحاول الخوض في إشكالية الشكل الفنّي للومضة. ولا يفوته أن يتساءل: ((فهل قصيدة الومضة مجرد قصيدة قصيرة جدّاً، توازي ما شاع في فنّ القصة من شكل سمي بالقصة القصيرة جداً؟. أم هي نُتْفَة شعرية لها خصائصها الفنية؟ أم هي خروج مطلق وحرّ على هذا النمط، جعلها تحمل خصوصية شكلية معينة، تدور في فلك إيقاعي ولغوي خاصّين؟.)).

وبما أنّ الأستاذ التدّمري يفرّق بين قصيدة الومضة، والقصيدة القصيرة، فَحَريٌّ به أن يذكر لنا الفروق بينهما، ومع أنه تساءل قائلاً في هذا الخصوص: ((فما هي تلك الفروقات الّتي تفرّق بين القصيدة القصيرة، وقصيدة الومضة، وكلتاهما مقطوعتان شعريتان تعتمدان على أقل ما يمكن من الملفوظية المحددة لأبعاد الحدث والمعاناة، ويشتركان في العاطفة والموقف الشعري الّذي يشكل الإطار الموضوعي لبناء القول الشعري لكل منهما، ثم يسعيان إلى التكثيف والاختزال، وضغط المواقف في اتجاه ملفوظي واضح ومُحدّد)).

ويبدو أنه اهتم بما يشتركان به أكثر مما يختلفان، ولهذا فإن الإشكالية بين الشكلين بقيت قائمة، ولم نعرف ما حدّ الومضة، وما حدّ القصيدة القصيرة من منظوره الخاص. فهو على حدّ علمي يُشدّد في مفهوم الومضة، ويخرج معظَم ما كُتِب في شكل القصيدة القصيرة من مفهوم الومضة، ولا يعدّه من فنّ الومضة. والفارق الرئيسي عنده اللغة المُوظّفة ((ومع كلّ هذا الاختلاف تبقى اللغة المُوظّفة في كلّ منهما فارقاً رئيسياً يمكن اعتماده في أساس الاختلاف بين قصيدة الومضة، والقصيدة القصيرة الّتي تأخذ اللغة إطاراً تشكيلياً خارجياً لأداء وظيفة تعبيرية كثيراً ما تقترب من بنية القصيدة الطويلة، بينما تشكل اللغة لدى شعراء الومضة هاجساً مقلقاً، يسعون من خلاله إلى تآلف بنية التركيب اللغوي، مع مستوى العلاقة الدلالية والإشارية للملفوظية، الّتي تومض داخل النص من خلال النظام الإيقاعي الموسيقي المتجانس، والمتداخل في علاقات الكلمات بأفعالها وأسمائها وحروفها ولواصقها ولواحقها في بنية النص الداخلية، باعتبارها ظاهرة تسعى إلى إثارة المتلقي في زاوية التأزم والانفراج، بقصد الإدهاش.. فالمفارقة.. فالإيماض.. فالاهتمام.. فالتوقيع)).

وعلى حدّ علمي فإن اللغة الموظفة شرط من شروط الإبداع في كلّ الأشكال الشعرية، ولا تنفرد بهذه الخصيصة قصيدة الومضة لوحدها. وأنا لا أنكر أن شاعر الومضة يولي اللغة عناية خاصة، ويعوّل عليها كثيراً في تكوين ومضته، ويخضعها لمعايير دقيقة أكثر من غيره، بحيث لا تقبل حرفاً زائداً عن الحاجة، وهذا ما يدخل ضمن مفهوم التكثيف أو الاقتصاد اللغوي. فإذا ما ترافق التكثيف مع وجود لغة وامضة، مشعّة، موحية، فقد حققت الومضة الشعرية شرطها اللغوي.

والأستاذ التدمري يرى أن الومضة الشعرية ((تبدأ باللغة وتنتهي باللغة أيضاً)) وإن هذه المقولة لا تخصّ الومضة فقط، وهي في الأصل قيلت عن قصيدة الحداثة بشكل عام، ومن قِبَلِ المغالين الذين يبالغون في أهمية اللغة –كما يبالغ ذوو الاتجاه الصوري الذين يرون أن الشعر تصوير، وأن الصورة الفنية كلّ شيء في الشعر. وهذا الاتجاه سائد لدى الشكلانيين عموماً. والأستاذ التدمري لا ينظّر إلى اللغة نظرة شكلية، وهو القائل: ((فالومضة قبل أن تكون شكلاً، هي حالة إبداع فنّي تقني من نوع خاص، تتلبس الشاعر ضمن موقف معين، يتعايش معه ضمن حدود أبعاد الزمان والمكان، وتحت تأثير الحالة النفسية المعيشة، حتّى تنتهي أثراً ليس للشاعر الحقّ في تحديد مساره، ولذلك ليس لنا أن نُحدّد شكل الومضة.. وهذا ما يجعل قصيدة الومضة خارج التقسيم الشكلي لمراسيم القصيدة)) ونفهم من قوله أيضاً أنه ليس مع تحديد شكل معين للومضة.

وإن قِصر الومضة الشعرية لا يحتمل التشتت والتشظي والتراكمية ولهذا فمن الطبيعي أن تُحقّق شرطَ الوحدة في بنيتها.. وقد أحسن الأستاذ التدمري حين جعل الوحدة العضوية شرطاً أساسياً في بناء الومضة الشعرية: ((فالومضة وحدة متكاملة متداخلة في الفعل الشعري والاستدلالي وبالتالي الانفعالي الشعوري، وليس لها أي ارتباط عضوي مسبق بأي شكل من أشكال القصيدة الّتي لا تحقق مثل هذه الوحدة العضوية المتكاملة)).

ويبدو لي أن الأستاذ التدمري يقترب مفهومه لفنّ الومضة من قصيدة (الهايكو) اليابانية، وخاصة فيما يتعلق بالحجم أي بالقصر الذي هو أقرب إلى مفهوم (القصيدة القصيرة جدّاً) منه إلى مفهوم القصيدة القصيرة. وقد ساق لنا تعريف قصيدة (الهايكو) الذي يركّز على عنصر القصر تحديداً ((إنّ الهايكو بالتحديد هي القصيدة ذات الأسطر الثلاثة، والمقاطع الصوتية السبعة عشر، الّتي تحتوي على صور من الطبيعة)).

أما قضية الشكل الّذي تكتب فيه الومضة، وما مدى إلحاقها بأحد الأشكال الشعرية الثلاثة المعروفة: الشكل العمودي، أو شكل قصيدة التفعيلة أو شكل قصيدة النثر، فإن الأستاذ التدّمري يتساءل في هذا الشأن: ((هل ترتكز على تفعيلة واحدة، أم أنها ملتزمة بالشكل البيتيّ المتناظر للقصيدة العربية؟. أم هي قصيدة نثر تهيم في فضاء رحب، لا يقف الشكل الخارجي عائقاً في تحقيق ما يمكن أن يسمّى ومضة؟.)) ويقدم لهذا السؤال ما يشبه الإجابة على لسان الشاعر ممدوح السكاف إذ يقول: ((معروف في مضمار الفنّ، أن الحالة الإبداعية للموضوع الشعري المتناول تفرض الشكل الذي ستنتصبّ في)).

فواز حجّو

❐

متابعات ... متابعات... متابعات

الشكل [2]

Forme

تعودنا، لوقت طويل، أن نعارض، في الدراسات الأدبية، بين الشكل والمضمون أو المحتوى. ونعلم الآن أنه يجب عدم فعل هذا، ولكننا، مع ذلك، نقوم به، بواسطة بعض الانزياحات المصطلحية. إن الدراسة المدرسية للأدب من خلال الموضوعات والتي سميت، تعسفاً، الدراسة الموضوعاتية مثل (دراسة الشر، والحرب، والطبيعة، الخ.. في الأدب)، يمكن أن تفسر بوصفها لحظة من تاريخ تدريس الأدب في فرنسا، حيث أردنا مقاومة الإفراط في استخدام مقاربة للنصوص الأدبية، اعتبرت مفرطة في الشكلية أو التقنية، وذلك بسبب استخدام دراسة المضمون التي تعد أقرب إلى فائدة التلاميذ. وعليه فإن دراسة الموضوعات مثل دراسة الأفكار، ودراسة المشاعر، يمكن أن تشكل موضوع دراسة شكلية. (انظر الصفحات المخصصة للموضوع، في كتاب هليلين كازيس Helene Cazes، عن جان بيير ريشارد Jean Pierre Richard، ضمن سلسلة ريفيرانس، ص 96–103).

يبقى تعريف ما هو الشكل في الأدب؟ إن أعداء الباحثين الشباب في مجموعة OPOIAZ، أو حلقة موسكو اللغوية، هم الذين اتهموهم بأنهم ليسوا إلا شكلانيين. (انظر الإضاءة، ص 16). ولكن إيخينبوم Eikhenbaumm، اعترف أيضاً، وهو يقوم بعرض لأعمال الشكلانيين بين عامي 1916–1925، بأن "بعض المبادئ التي صاغها الشكلانيون في سنوات النقاش الحاد مع أعدائهم كانت مهمة، ليس فقط بوصفها مبادئ علمية، ولكن بوصفها أيضاً شعارات تعددت إلى حد التناقض، بهدف الدعاية أو المعارضة." (انظر، نظرية الأدب، ص 52). ترافق النقد العلمي للشكلانية مع نقد سياسي، في المرحلة الستالينية. يذكر جاكبسون، في تمهيد (نظرية الأدب)، إعلاناً للشاعر س. كيرسانوف S.Kirsanov في المؤتمر الأول للكتاب السوفييت في

(2) هذا البحث من كتاب (تزفيتان تودوروف) (من الشكلانية الروسية إلى أخلاقيات التاريخ) لمؤلف (جان فيرييه) باريس 1995

موسكو عام 1934: لا يمكن الاقتراب من مشكلات الشكل الشعري، والاستعارات، والقافية أو الصفة دون إثارة رد مباشر: أوقفوا الشكلانيين. كل شخص مهدد بأن يتهم بجريمة الشكلانية. إن كل ذكر "للصور المتعلقة بنبرات الصوت" أو "بعلم الدلالة" يقابل تلقائياً بالرفض، والهجوم على الشكلانية. جعل بعض النقاد الجهلة من كلمة السر هذه دعوة للحرب، لكي يدافعوا عن جهلهم في ممارسة الفن الشعري ونظريته، ولكي يسحقوا كل من يجرؤ على زعزعة كوخ ظلاميتهم. (نظرية الأدب، ص 12).

ولكن مضمون محاضرات (نظرية الأدب) التي كان على الشاب تودوروف أن يتبعها في صوفيا في الستينيات قبل وصوله إلى فرنسا كان يقتصر بصورة أساسية على مفهومين: وهما "روح الشعب" و"روح الحزب" على الرغم من أن "هذا التعليم هو الذي أيقظ فيَّ، وبصورة متناقضة، اهتمامي المبدئي بالشكلانيين". (نقد النقد، ص 183). إنها عودة إلى المصادر الأساسية، بشكل من الأشكال. كانت كلمة "شكل" مصحوبة، في أكثر نصوص تودوروف عن الشكلانيين الروس، وبدءاً من عام 1964، بكلمات من نوع "وظيفة" أو "بنية". يقول مثلاً في بحثه "الإرث المنهجي للشكلانية" الذي يعود إلى عام 1964، وأعيد نشره عام 1971 في الطبعة الأولى من "شعرية النثر": أما فيما يتعلق بتعبير "شكلي"، فإن الأمر يتعلق بلافتة أصبحت مناسبة أكثر مما يتعلق بتعريف محدد، والشكلانيون أنفسهم يتجنبون هذه الكلمة. الشكل، بالنسبة إليهم، يشمل كل جوانب العمل وأقسامه، ولكنه يوجد فقط كرابط يربط العناصر فيما بينها، ويربط العناصر بالعمل كله، ويربط العمل بالأدب الوطني، الخ. باختصار إن الشكل مجموعة من الوظائف. تتميز الدراسة الأدبية حصراً، والتي نسميها اليوم الدراسة البنيوية، بوجهة النظر التي يختارها المراقب وليس بموضوعها... (شعرية النثر، ص 10).

1-الشكل/ الوظيفة:

إن الفولكلوري الروسي فلاديمير بروب Vladimir Propp صاحب الكتاب المعروف جداً في فرنسا منذ عام 1970، وهو (مورفولوجيا الحكاية، علم تشكل الحكاية)، اهتم منذ عام 1928 بالتمييز بين "الدافع" الذي هو شكل أولي بسيط (مثل: زواج، وحياة)، والذي لم يقدم له الفولكلوريون قط أي تعريف مرض، وبين "الوظيفة" التي هي وحدة أساسية حقيقية للحكاية الغرائبية، التي قدم لها التعريف التالي، بالنسبة إلى الموضوع الذي نحتله: "إننا نفهم فعل الشخصية بوصفه وظيفة، وهذا الفعل محدد من خلال وجهة نظر دلالته بالنسبة إلى سير الحبكة". بعبارة أخرى يمكن أن يكون لدافع واحد وظائف مختلفة تبعاً لمكانته في الحبكة: إن الزواج الجديد لأب في بداية حكاية ما، ليس له الوظيفة نفسها التي يأخذها زواج البطل في نهاية الحكاية، إن حيلة الذئب لا تملك ذات الوظيفة التي يملكها غمّاء صقر أحمر صغير. إذا انتقلنا إلى الأدب، نعثر على التمييز الذي قدمه جاكبسون وتروبيتسكوي Troubetskoy بين الصوت والفونيم (أصغر وحدة صوتية)، يمكن أن يملك نفس الشكل الصائت (الجهوري) وظائف مختلفة معربة ضمن منظومات صوتية مختلفة تتشكل من لغات متعددة: يعلم الشكلانيون أن دلالة الشكل وظيفية، وأن الشكل الواحد يمكن أن يكون له وظائف متعددة، وهي وحدها الهامة في فهم الأعمال، ونتيجة لذلك، فإن الكشف عن التشابه بين الأشكال لا يسهّل تقدم معرفة العمل الأدبي، وقد يكون مربكاً. (شعرية النثر، ص 19).

2-الشكل/ البنية:

إن سير الحبكة الذي يتحدث عنه بروب في المقبوس السابق، هو منظومة، وبنية، أي مجموعة من العناصر التي، بسبب تغيير أحدها يتغير المجموع، ولا يمكن تعريف أي عنصر من هذه العناصر إلا من خلال الدور الذي يقوم به ضمن المجموع.

استخدم سوسور Saussure كلمة "منظومة"، واستخدم لغويو براغ كلمة "بنية". سنعود إلى كتاب جيرار ديسون Gerard Dessons عن بنفنست Benveniste والذي نشر ضمن سلسلة (ريفرانس، ص 18-22) لنرى تعريفاً للبنيوية عند هذا اللساني، وعند سوسور (رائد البنيوية الحديثة). نقرأ في كتاب "الإرث المنهجي للشكلانية" ما يلي: إن المنهج البنيوي، الذي تطور أولاً في اللسانيات، وجد أنصاراً، يزداد عددهم، شيئاً فشيئاً، في العلوم الإنسانية كلها، بما في ذلك دراسة الأدب. يبدو هذا التطور مسوغاً بصورة أفضل في علاقات اللغة بأشكال التعبير المختلفة، وهذه العلاقات التي تجمعها بالأدب عميقة وعديدة. (شعرية النثر، ص 9).

في الصفحة نفسها، يتحدث تودوروف عن (الدراسة البنيوية للأدب)، ويكتب في الصفحة التالية ما يلي: "الدراسة الأدبية، بالمعنى الدقيق للكلمة، التي نسميها اليوم الدراسة البنيوية..." وفي كتابه (نقد النقد)، عام 1984، وضع "النقد البنيوي، الذي

يهدف إلى دراسة الموضوعات- استقصاءات الخيال، والاستحواذات الواعية واللاواعية، أو نظام التعبير نفسه- الطرق السردية، والصور، والأسلوب- ضمن موروث يهيمن على التفسير في أوربا منذ قرون عديدة" وهو يرتبط بسبينوزا Spinoza، والإيديولوجيا الرومانسية. للبنيوية اليوم سمعة سيئة. وكان لها هذه السمعة، كذلك، عند ظهورها في فرنسا في سنوات الستينيات. كتب الفيلسوف فرانسوا واهل Francois Wahl، في مقدمته لكتاب (ما البنيوية؟) الصادر عن دار سوي عام 1960، والذي ظهر فيه لأول مرة نص تودوروف عن البنيوية في الأدب والموسوم (شعرية)، كتب يقول: "ظهر هذا العرض ثانية في طبعة عام 1973، ضمن سلسلة بوان Points": لنقل بصراحة: عندما نسأل عن البنيوية لا نعرف تماماً، وفي أغلب الأوقات، عمّاذا تريدون أن نحدثكم. إن ما هو شائع هو أن البنيوية فلسفة، بطريقة من الطرق، تريد أن تلغي أشياء كثيرة جيدة ومنها الإنسان بصورة خاصة. إننا ندرك شعور هذه الضفادع التي تنشر مثل هذه الآراء. (شعرية النثر، ص 9).

وبعبارات أقل قسوة، نجد الدهشة الغريبة نفسها التي أبداها الشاعر الشكلاني، عام 1934، والذي ذكره جاكبسون (نظرية الأدب، ص 9).

إضاءة

الشكلانية والبنيوية

إن المعركة الكلامية بين فلاديمير بروب ورائد البنيوية في الأنتروبولوجيا، كلود ليفي شتراوس، سمحت، بعد تبديد سوء التفاهم الذي نشأ، بتحديد أفضل لما هو مشترك بين الشكلانية والبنيوية. تضايق ليفي شتراوس عندما قرأ في المقدمة الانكليزية عام 1958 لكتاب (مورفولوجيا الحكاية)، وبقلم السيدة بيركوفا جاكبسون Pirkova Jakobson، أنه "طبق منهج بروب وطوره"، فدافع عن نفسه في (تأملات في عمل بروب) التي نشرت للمرة الأولى عام 1960، وأعيد نشرها في (أنتروبولوجيا بنيوية ثانية، 1973) تحت عنوان: "البنية والشكل". وإليكم المقطع التالي:

يُتهم أنصار التحليل البنيوي في اللسانيات وفي علم الأنتروبولوجيا، غالباً، بالشكلانية. وهذا يعني نسيان أن الشكلانية موجودة كعقيدة مستقلة انفصلت عنها البنيوية، من دون أن ننسى أن لها فضلاً عليها، وذلك بسبب المواقف المتباعدة التي تبنتها كلتا المدرستين إزاء الشيء المادي. البنيوية، بعكس الشكلانية، ترفض أن تعارض بين المادي والمجرد، وأن تعترف بوجود قيمة مميزة في المجرد. يتحدد الشكل من خلال معارضته لمادة هي غريبة عنه؛ ولكن البنية ليس لها مضمون مميز: إنها المضمون نفسه الذي يُدرك ضمن نظام منطقي، ويُتصور على أنه صفة خاصة بالواقع.

في الطبعة الإيطالية من (مورفولوجيا الحكاية) (إينودي، 1966)، صحح بروب ما اعتقد أنه ورد، في مقالة ليفي شتراوس، بصورة غير دقيقة عن عمله، وأشار إلى نقاط اتفاق عديدة:

من المعتاد أن نطلق على دراسة الشكل التي تقوم بتجريد المضمون دراسة شكلانية. يجب أن أعترف بأنني لا أفهم هذا كله، ولا أصل إلى دلالته الحقيقية، ولا إلى إمكانيات تطبيقاته المادية... بالاستناد إلى مادتنا، نصل إلى تأكيد الحقيقة المعروفة جيداً وهي أن الشكل والمضمون لا ينفصلان. يؤكد الأستاذ ليفي شتراوس بذاته، الشيء نفسه: "للشكل والمضمون طبيعة واحدة، ويخضعان للتحليل نفسه."

ويبقى الفرق بين بحوث بروب وبحوث ليفي شتراوس، حيث يهتم الأول بالقضايا النحوية، ويهتم الثاني بالقضايا الدلالية.

3-الشكل المعنى **Forme/ sens**

درس الشكلانيون الروس العلاقات بين الشكل والمعنى بدءاً من أعمالهم في علم الأصوات عن اللغة الشعرية، وعن شعرية الأصوات". وقد عاد تودوروف إلى هذه العلاقات في مقالته الأخيرة عن الشكلانيين في كتابه (نقد النقد) عام 1984: إن أبحاثهم النظرية مرتبطة بشدة بالممارسة المعاصرة للمستقبليين، ولهذا فهي النتيجة والأساس في الوقت نفسه؛ والجزء الأقصى لهذا التطبيق

هو (الزوم zaum)، اللغة العقلية الناقلة، والدال الخالص، وشعر الأصوات والحروف فيما وراء الكلمات... تساءل شكلوفسكي قبل نحو عشر سنوات إذا لم يكن هذا الشعر كله، في الواقع، ناقلاً عقلياً، وإذا لم يكن الشعراء، في أكثر الأوقات، يستعينون بالمعنى إلا لكي يجدوا فيه "مسوغاً"، أو تمويهاً وعذراً. (نقد النقد، ص 20).

هذا الموقف الذي أخذ مداه المطلق سيؤدي، من وجهة نظر تودوروف، إلى رفض المعنى: ولكن اللغة التي ترفض المعنى هل تبقى لغة؟ ألا يعني اختزالها إلى مجرد موضوع مادي طمس السمة الأساسية من اللغة بما فيها من صوت ومعنى، وحضور وغياب في الوقت نفسه؟ (نقد النقد، ص 20).

يمكننا الرجوع إلى الكلمة الأساسية (الصوت/ المعنى) من كتاب دانييل دولاس Daniel Delas (رمان جاكبسون)، ضمن هذه السلسلة نفسها، إلى كتاب جاكبسون: (ستة دروس في الصوت والمعنى)، الصادر عن دار (مينويه، 1969).

إضاءة

الشكل والدلالة والمعنى

من جان روسيه إلى هنري ميشونيك

دافع الناقد السويسري جان روسيه Jean Rousset في كتابه (الشكل والدلالة، دراسة في البنى الأدبية من كورنييه إلى كلوديل) الذي صدر، عام 1962، عن دار كورتي، عن "قراءة الأشكال" مستنداً، منذ السطور الأولى من مقدمته، إلى "الشكلانيين الروس" (الذين عرفهم من خلال كتاب انكليزي صدر عام 1955، لإيرليش V.Erlich)، مستنداً كذلك إلى "النقد الأنكلوسكسوني، وبصورة خاصة النقاد الأمريكيين الجدد، وفي فرنسا، إلى الشعراء: فلوبير، ومالارميه، وبروست، وفاليري، أو إلى مؤرخ للفن مثل فوسيلون Focillon". ذكر في فهرسه أيضاً كتاب غي ميشو Guy Michaud: (الكتاب وتقنياته) (1957).

ولكن كيف نمسك بالشكل؟... لن يكون السطح الظاهر، كما لن يكون قالباً، أو وعاء حاوياً.. إنه مبدأ حيوي، وحالة من الكشف والظهور، وهو يتجاوز القواعد والحيل.. كل عمل هو شكل، إذا كان عملاً. بهذا المعنى الشكل موجود في كل مكان، حتى عند الشعراء الذين يسخرون من الشكل، أو الذين يسعون إلى اختزاله. (الشكل والدلالة، ص 11).

وبدوره حدد هنري ميشونيك مفهوم الشكل- المعنى، في كتابه (من أجل الشعرية، غاليمار، 1970)، على الشكل التالي: شكل اللغة في نص (من أصغر الوحدات إلى أكبرها) خاص بهذا النص بوصفه منتجاً لهذا التجانس بين القول والعيش. النص، في داله، هو لا وعي اللغة. وهو هكذا لكي يستمر، ولا يمكن الوصول إلى السبب. معرفته مطلقة. إن المهم في هذا المفهوم هو أن معنى النص يستند إلى شكل لساني بوصفه منتجاً لفاعل ضمن خطابه. من خلال وجهة النظر هذه، لا معنى للشكل إلا عبر علاقته بتاريخية فعل اللغة التي تظهره. أما بالنسبة إلى تضامن القول والعيش، فإنه يضع مفهوم الشكل- المعنى ضمن منظور عام لأنتروبولوجيا لسانية.

جان فيرييه
ترجمة: د. غسان السيد

□□□